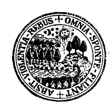
Geisteskultur

Monatshefte der Comeniusgesellschaft für Geisteskultur und Volksbildung

Begründet von Ludwig Keller
Herausgegeben von Artur Buchenau

35. Jahrgang - Sechstes Heft
Juni 1926



Berlin und Leipzig 1926
Verlag von Walter de Gruyter & Co.

Comenius-Gesellschaft für Geisteskultur und Volksbildung

Begründet 1892 von Geh. Archivrat Dr. Ludwig Keller

Vorsitzender: Oberstudiendirektor Dr. Buchenau, Charlottenburg 5, Schloßstraße 46

Die Mitgliedschaft wird durch Einzahlung von 20 Goldmark erworben. (In- und Ausland.) Die Beitragszahlung kann erfolgen:
1. auf das Konto der Comenius-Gesellschaft bei dem Postscheckamt Berlin Nr. 21295
2. direkt an die Geschäftsstelle der C.-G. in Berlin W 10, Genthinerstr. 38 i. H. Walter de Gruyter & Co.

Die Mitglieder erhalten die Zeitschrift kostenlos. Sie erscheint jährlich etwa in 12 Heften. Die Hefte sind auch einzeln käuflich und in Buchhandlungen in Form des Zeitschrift-Abonnements zu beziehen.

35. Jahrgang **Inhalt:** Heft 6

Adressen der Mitarbeiter dieses Heftes:

Oberstudiendirektor Dr. Artur Buchenau, Charlottenburg 5, Schloßstraße 46. Dr. Alexander Elster, Friedenau, Stierstr. 21. Prof. Dr. med. Dr. phil. F. Köhler, Köln, Kaiser-Wilhelm-Ring 24. Hans David, Berlin, Wichmannstr. 21. Dr. Hans Lebede, Steglitz, Karl-Stieler-Str. 21.

Manuskripte werden erbeten an die Redaktion: E. Wernicke Berlin W. 10, Genthinerstraße 38.

Die Manuskripte sollen paginiert, nur einseitig beschrieben sein und einen Rand freilassen. Rückporto ist beizufügen. Nachdruck ganzer Aufsätze ist ohne besondere Erlaubnis nicht gestattet. Einzelne Abschnitte können bei genauer Quellenangabe wörtlich übernommen werden.

Jährlich erscheinen 10 bis 12 Hefte. Preis des Jahrgangs M. 20.—.

Die Volksschulbildung nach den Prinzipien Pestalozzis.

Von Artur Buchenau.

Im Kampf um das Bildungsideal der Gegenwart hat man seit einigen Jahrzehnten begonnen, sich intensiver als früher mit den Pestalozzischen Ideen zu beschäftigen, die gegenüber seiner Schul-Methode zeitweise fast ganz zurückgetreten waren. Besonders Paul Natorp und ihm folgend Kerschensteiner, Heubaum, Muthesius, Spranger und andere haben gezeigt, welche gewaltigen Schätze des Geistes hier noch der Erschließung harren, die ja freilich vollauf erst möglich sein wird auf Grund der neuen Pestalozzi-Ausgabe, die, auf den Quellen aufgebaut, zum ersten Male seit einem Jahrhundert das Gesamtwerk des großen Schweizers der Nachwelt darlegen wird.

Für Pestalozzi gilt es, Sozialismus, das heißt: das Denken und Wollen der Gemeinschaft und Idealismus d. h. Verinnerlichung der Kultur auf Grund des im Geiste geschauten **Wesens** des Menschen, mit einander zu verbinden. Und das gleiche Ideal muß der heutigen Volksschule und Volksschulbildung vorschweben, wenn sie es zu einem gesunden und harmonischen Ausbau bringen will. Freilich — nicht lebensferne und abstrakte „Ideen" allein und hauptsächlich können uns helfen, keine Heranbildung einer aristokratischen Kaste, sondern die Idee muß als gestaltendes Prinzip im Alltagsleben heimisch werden. Es gilt, mit Friedrich Albert Langes schönem Wort „mit der Forderung des Unmöglichen die Wirklichkeit aus den Angeln zu reißen".

Das bedeutet, daß an die Stelle des zentralistischen Prinzips, das man in jeder Form links und rechts rühmt und preist (Monarchie, Rätesystem, Diktatur) das genossenschaftliche treten muß, denn nur so kann die tiefere, **innere** Not überwunden werden, die uns jetzt in Parteien, Konfessionen, Kasten, Klassen auseinanderreißt und einen Aufbau eines Volkstums und damit **einer** nationalen Schule hoffnungslos unmöglich macht. Hölderlins bitteres Wort ist nur allzuwahr: „Viel arbeiten die Wilden mit gewaltigem Arm, doch immer und immer unfruchtbar wie die Furien bleibt die Mühe der Armen". Welche Hoffnungen hatten Wohlmeinende auf die Umwälzung von 1918/19 gesetzt und was hat sich davon, abgesehen von einigen brauchbaren Einzel-Ansätzen, erfüllt? Unfruchtbarkeit der nunmehr siebenjährigen Arbeit, das ist das Endurteil! Soll, muß es nicht dahin kommen, daß das deutsche Kind seine Schule **lieben** lernt? Daß ihm seine Arbeit als lebensnotwendig erscheint? Auf der Reichsschul-Konferenz (1920), wo die Geister hart aufeinanderprallten,

fiel bei der Frage der Ehrfurcht das spöttisch-abfällig gemeinte Wort „Ehrfurcht vor dem Embryo"! Natorp (Genossenschaftliche Erziehung S. 10) nimmt es in vollem Ernste auf und sagt: Jawohl, Ehrfurcht vor dem Embryo, selbst vor dem Chaos, als dem, aus dem heraus sich etwas gestalten kann und will. Erst recht vor dem „Embryo", in dem ja schon die volle Keimkraft steckt, der zum Leben drängt. Diese Auffassung ist weit entfernt von allem Revolutionären, denn sie ist fest überzeugt, daß das was leer und haltlos ist, doch von selbst zusammenbricht, ja, sie ist im Grunde „konservativ"; denn sie will alles, was Wert hat, erhalten, jeden Keim, jeden Ansatz zur Entfaltung bringen.

Auf der Reichsschulkonferenz erklärte A. v. Harnack, Bildung sei der „Weg zur Naivetät". An dieses schöne Bekenntnis, wonach alles ankommt auf die Unbefangenheit freien, eigensten Wachstums, können wir nun anknüpfen. Pestalozzi und auch schon Rousseau sprachen hier von der „Natur", zu der man zurückkehren müsse[1]), aber sie meinten nicht die äußere, sondern die „Natur" als das Wesen des Menschen, und man kann diesen Gedanken gar nicht oft genug wiederholen, daß solange keine Rettung uns erblüht, bis wir diese Heerstraße der Wahrheit, Reinheit und Menschlichkeit wieder entdeckt und betreten haben. Alles andere ist eine Kur am Menschen, dies eine Heilung des Menschen.

So gelangen wir zu dem ersten Prinzip des Aufbaus, dem der „Anschauung", um mit Pestalozzi zu reden. In dem Brief über den Aufenthalt in Stans schreibt dieser (S. 6) „Ich hatte keinen..... Gegenstand der Anschauung, an dem ich meine Idee und meinen Gang hätte versinnlichen können. Ob ich also wollte oder nicht, ich mußte erst eine Tatsache durch mich selbst aufstellen um durch das, was ich tat, das Wesen meiner Ansichten klarzumachen". Die Idee, nicht etwa als fertige, sondern im Denken erst „aufzustellende", zu setzende Tatsache geht voran, also die „Anschauung" dient dazu, die „Idee", den richtunggebenden Gedanken, in die Tat überzusetzen. Im geistigen Tun gestaltet sich, bildet sich der Gegenstand; es ist also die Anschauung ein anschauendes Entwerfen und so ist sie das, nicht nur eins, wesentliche Mittel aller Lehre. Es gilt die Zurückführung alles Unterrichts auf die einfachen Urgrundlagen, nach denen dann auch die Urfügungen jedes Unterrichtsfaches sich bestimmen müssen. Die Idee der Elementarbildung ist also mit diesem Prinzip der Anschauung aufs engste verbunden, wenn man unter Anschauung genau nichts anderes versteht, als die Betätigung eben der Elementarkräfte des Erkennens, von denen Kant sagt, sie seien das ABC, wonach wir die Erscheinungen buchstabieren müssen, um sie als Erfahrung lesen zu können.

Darin liegt ein scheinbares Rätsel verborgen; denn jede Anschauung ist doch ihrem Wesen nach einzeln, der Begriff aber enthält ein Allgemeines, und dennoch soll in der Anschauung das Allgemeine sich entfalten, darstellen. Es muß also in dem (scheinbar) Einzelnen schon das

[1]) S. meine Schrift: Pestalozzis Sozialphilosophie. Leipzig, F. Meiner, 1919.

Allgemeine „zum Grunde liegen" (Kant), das heißt, daß z. B. in der einzelnen Zahl oder Gestalt oder selbst Farbe oder Lichtempfindung das Allgemeine zwar noch nicht (extensive) liegt, aber (intensive) aus ihr entwickelt werden kann. Das ist das letzte Geheimnis alles Verstehens, Denkens, Erkennens, oder welchen Ausdruck man hier anwenden mag. Es ist das Grund-Charakteristikum des Bewußtseins, daß es auf Gesetzlichkeit in dem doppelten Sinne der Einheit und der Mannigfaltigkeit hinstrebt. Und wenn nun einer weiter fragt, warum denn das Bewußtsein wohl so beschaffen ist, so kann auf diese falsch gestellte Frage kein Philosoph und kein Erzieher, höchstens der — Metaphysikus antworten, wobei es so viel Antworten wie Metaphysiki gibt!

Die „Anschaulichkeit" des Unterrichts bedeutet also nicht die Banalität, daß es ohne sinnlichen Stoff nicht geht, aus dem dann alles weitere zu abstrahieren wäre (wie? das weiß man freilich nicht), sondern es muß darnach die ursprüngliche, den Gegenstand gestaltende Kraft des Erkennens im Zöglinge wachgerufen werden, um durch Übung am gegebenen Stoff sich selbst zu Begriff, Gesetz und Erkenntnis zu finden, ein Weg, den niemand, auch nicht der beste Lehrer, für mich, den Lernenden zu gehen vermag. In völliger Klarheit steht das in Pestalozzis bekannter Denkschrift über die Methode (vom Jahre 1800), „Wenn ich dann dem allgemeinen Ursprung aller dieser Elemente der menschlichen Kunst (gemeint sind: Sprache, Zeichenkunst, Schreibkunst, Rechen- und Meßkunst) nachspüre, so finde ich ihn in der allgemeinen Grundlage unseres Geistes, vermöge welcher unser Verstand die Eindrücke, welche die Sinnlichkeit von der Natur empfangen hat, in seiner Vorstellung zur Einheit, das ist zu einem Begriff, auffaßt". Aus der sinnlichen Unbestimmtheit und Mannigfaltigkeit erarbeitet sich also danach der Verstand seine Begriffe als „synthetische Einheiten" im Sinne Kants, und dabei spielt der „Stoff" gar keine Rolle, denn dieses Gesetz gilt beim einfachsten Zeichnen, Rechnen wie beim höchsten wissenschaftlichen Spezialgebiet. Die Forderung der „Anschauung" ist in diesem Sinne fast identisch mit derjenigen von der Selbsttätigkeit, wozu die Schule zwar die Anregung geben, die sie aber niemals ersetzen kann.

Es gilt also, die Formen alles Unterrichts den ewigen Gesetzen zu unterwerfen, nach welchen der menschliche Geist von sinnlichen Anschauungen sich zu deutlichen Begriffen erhebt. „Jedes Wort, jede Zahl, jedes Maß", so lautet Pestalozzis klassische Formulierung, ist „ein Resultat des Verstandes, das von gereiften Anschauungen erzeugt wird". Das ursprüngliche (also unmittelbare!) Erzeugen des Gegenstandes, seiner Zahl, seinen Maßen, Linien und Flächen nach, — eben das ist die Anschauung und das nachfolgende (mittelbare!) Bewußtwerden unseres eigenen Tuns, das natürlich nur ganz langsam, in jahrelanger Übung, gelernt werden kann, bei der Gestaltung des Gegenstandes, das ist die eigentümliche Leistung des begrifflichen Denkens.

Noch ein Punkt bleibt dabei aufzuklären, nämlich das Verhältnis von „empirischer" und „reiner" Anschauung im Sinne Kants. Wirklich vorhanden ist stets nur das empirische Anschauen in seiner ganzen Kompliziertheit

des „Erlebens", aber in ihm und bei seiner Gelegenheit entfaltet sich das „reine" Anschauen und das Denken. Beide sind nur Formen, Weisen des **Ordnens** des für sich unsagbaren sinnlichen Stoffs, von dem wir, abgesehen von dieser Ordnung und Gesetzlichkeit, immer nur das eine versichern und konstatieren können, nämlich, daß da etwas = x ist, was der Bestimmung, der Ordnung und Erkenntnis harrt. Diese Bestimmung aber des x zum a, zum b, zum c usw. müssen wir **selber** vollziehen. Reines Anschauen ist also oder besser, bedeutet: gesetzliches Gestalten und unterscheidet sich vom reinen Denken nur durch den Charakter der Unmittelbarkeit und Einzigkeit, denn die Raum- und Zeit-Ordnung ist ja eine solche einzige, während der Begriff erst mittelbare Gestaltung ist und die geordnete Mannigfaltigkeit schon voraussetzt. So „entwickelte sich in den Kindern schnell ein Bewußtsein von Kräften, die sie nicht kannten[1]) und besonders ein allgemeines Schönheits- und Ordnungsgefühl. Sie fühlten sich **selbst**, und die Mühseligkeit der gewöhnlichen Schulstimmung verschwand wie ein Gespenst aus meinen Stuben; sie wollten — konnten — harrten aus, — vollendeten, und lachten; ihre Stimmung war nicht die Stimmung der Lernenden, es war die Stimmung aus dem Schlaf erweckter, unbekannter Kräfte, und ein geist- und herzerhebendes Gefühl, wohin diese Kräfte sie führen könnten und führen würden."

In diesen schönen Worten zeigt Pestalozzi, wie sein ganzer Unterricht Kraftbildung bezweckte und erreichte und wie dabei die jugendliche Seele ihres Tuns froh wurde. Wenn es dann weiter heißt (S. 75) daß unsere Erkenntnis von Verwirrung (wir würden sagen: Verworrenheit oder Mannigfaltigkeit) zur Bestimmtheit, von Bestimmtheit zur Klarheit, und von Klarheit zur Deutlichkeit hinübergeht, so liegt dem eine durchaus richtige psychologische Einsicht zugrunde, wie sie ganz ähnlich Leibniz in seinen „Meditationes" (Hauptschriften I)[2]) dargelegt hatte. Die Selbständigkeit der Erkenntnis aber wird von Pestalozzi genau so wie von Kant betont: „Alles was ich bin, alles was ich will, und alles, was ich soll, geht von mir selbst aus. Sollte nicht auch meine Erkenntnis von mir selbst ausgehen?" (ebenda S. 69). Diese Stellen ließen sich vermehren, doch genüge hier der Hinweis, daß die Hauptschriften Pestalozzis, wie die genannte, die idealistischen und sozialpädagogischen Einsichten in völliger Klarheit enthalten. Es wird nun endlich Zeit, diese Werke vom Bord herunterzunehmen und nach den Lehren des Genies zu handeln, statt immer wieder neue Dilettantismen zu versuchen. Auch die Pädagogik ist eben eine geschichtliche Disziplin, und es rächt sich, wenn man aus der Tradition nichts lernt und die bei Plato, Aristoteles, Comenius, Pestalozzi verborgenen Schätze ängstlich in dunkler Kammer behütet, statt sie ans Tageslicht zu ziehen.

Wir hoben schon oben hervor, daß alle Anschauung aufs engste verbunden ist mit **Selbsttätigkeit**. Spontaneität ist in der Tat der zweite Grundgesichtspunkt alles Unterrichts. Nicht Mitteilung oder Aufprägung einer

[1]) Pestalozzi, Wie Gertrud ihre Kinder lehrt (1801) Werke IX, S. 22.

[2]) Leibniz, Hauptschriften zur Grundlegung der Philosophie ed. Cassirer und Buchenau, 2. Aufl., 1925.

bestimmten Form von außen darf es gelten, sondern Selbstentfaltung der Kräfte des Kindes, wobei die Unterstützung durch Eltern und Lehrer nur als „Hilfe zur Selbsthilfe" (Pestalozzi) zu werten ist. Geht sie darüber hinaus, versucht sie im Intellektuellen, Sittlichen, Ästhetischen, erst gar im Religiösen, ihre Meinung dem Jugendlichen einzupflanzen, aufzuoktroyieren, so ist die fast unvermeidliche Wirkung die, daß bei ihm eine Reaktion eintritt und er gerade das Umgekehrte sich erwählt, um dann öfters haltlos hin und her zu schwanken. Die Erzieher lieben es alsdann, von ihrer „schweren Verantwortung" gegenüber der heranwachsenden Generation zu sprechen, aber das ist im Grunde nur ein verdeckter Ausdruck für Gewalt und es muß erst einmal völlig klar eingesehen werden, daß Gewalt kein dauernd wirksames Heilmittel ist, nicht im Politischen, nicht im Wirtschaftlichen, erst recht nicht im Erziehlichen. Solche Eingriffe sind höchstens zu dulden als ein Übergangszustand, der aber möglichst bald durch die Verständigung, durch einen genossenschaftlichen Aufbau ersetzt werden muß. Der Mensch will und soll sich nach den eigenen Gesetzen seines Wesens (= Natur) bilden, dabei muß es bleiben und er wird auch nur demjenigen auf die Dauer dankbar sein, der diese seine geistige „Natur" versteht und in ihrem Werden, ihrer Entwicklung achtet. Nur die Wahrheit, die rein aus dem Innersten unseres Wesens geschöpft ist, wird allgemeine Menschenwahrheit sein.

So ist alle menschliche Bildung allgemein in dem doppelten Sinne, daß die eigentlich und wesentlich menschliche Bildung uns allen inhaltlich gemeinsam sein muß und daß zweitens zu fordern ist eine allgemeine Ausbreitung der wahren Menschenbildung auf alle Menschenklassen und -schichten. Alle besondere Bildung zu einem Beruf, zu einem bestimmten Stande oder einer Sonderleistung setzt diese Allgemeinbildung nach der Seite des Inhalts wie des Umfangs bereits voraus. Diese Auffassung der Allgemeinbildung als ersten Zwecks des Unterrichts bleibt durch die bekannten Angriffe gegen die „allgemeine Bildung" völlig unerschüttert. Denn was Goethe („Narrenspossen sind eure allgemeine Bildung") und andere angreifen, ist der Wahn von der stofflichen Allgemeinbildung, als ob es möglich wäre, in der Schule sämtliche Gebiete der Geistes- und Naturwissenschaften „abzuhandeln". Hier wird dagegen Allgemeinbildung, abgesehen von dem sozialen Grundgedanken der Verbreitung der Bildung in allen Volksschichten! — funktional verstanden, das heißt in dem Sinne, daß gewisse allgemeine, allen Menschen gemeinsame und doch in jedem Einzelnen eigenartig zur Wirksamkeit kommende Grundbestandteile der Bildung niemand fehlen dürfen, weil es gilt, die lebendigen Kräfte des Menschen harmonisch nach allen Seiten: Geist, Wille, Gefühl, Phantasie usw. zu entfalten und kein Feld der Betätigung brach liegen zu lassen. Allgemeinbildung, so verstanden, ist völlig identisch mit Fundamentalbildung oder Elementarbildung, das heißt einem Rückgang auf die gestaltenden Grundlagen, die schöpferischen Elemente alles gegenständlichen Erfassens. Darin liegt auch die Bedeutung der Arbeit, daß sie das Selbertun entfaltet, nicht dagegen ihr Ertrag ist hier, vom Standpunkt des Erziehers, das Wesentliche.

Das unterscheidet den nationalökonomisch von dem pädagogisch Denkenden, daß jener im nationalen Interesse vom Arbeitsertrag ausgehen muß, dieser dagegen die Arbeit vornehmlich als die Gelegenheit zur Kraftentfaltung schätzt. Wie der Mensch so durch die Arbeit vom Werk der Natur über das Werk der Gesellschaft zum Werk seiner selbst wird, das zeigen in klassisch-schöner Weise Pestalozzis „Nachforschungen“ (s. hierzu meine Inhalts-Darstellung dieser Schrift in meinem oben schon zitierten Werke über P.s Sozialphilosophie). Es sei hier nur auf die eine bekannte Stelle in „Lienhard und Gertrud“ hingewiesen, wo es von den Kindern der Gertrud heißt: „Sie ergriffen alles, was sie ihnen zeigte, wie wenn sie nichts lernten. Es war aber auch so: ihr Lehren legte eigentlich nichts in sie hinein, es entfaltete nur die Kräfte, die in ihnen selbst lagen und durch welche sie das, was sie äußerlich erkannten, in sich selbst aufnahmen und als einen reinen Erwerb ihrer selbst und ihrer eigenen Kraft, und nicht als etwas fremdartig in sie Hineingelegtes, in sich selbst liegend erkannten“. So werden die Kinder zum Enthusiasmus, zur reinen Freude im Gefühle ihrer selbst und ihrer sie selbst beglückenden Kraft gebracht. Das Kind lernt den Unterricht verstehen als das Mittel seiner Erhebung zur Selbständigkeit und zwar im Sinne einer allseitigen Kraftentfaltung.

Der nächste Gesichtspunkt für den Unterricht ist derjenige der Ordnung und zwar als kontinuierlicher, einheitlicher Ordnung, gewöhnlich das Prinzip der Methode genannt. Spontaneität, Selbsttätigkeit besagt nur, daß Gesetzlichkeit im menschlichen Geiste herrschen und zwar Eigengesetzlichkeit auch in dem des Jugendlichen, aber wie soll sich nun das Fortschreiten vollziehen? „Jede Linie, jedes Maß, jedes Wort“, so heißt es wiederum bei Pestalozzi (Wie Gertrud usw., Werke IX, 74), „ist ein Resultat des Verstandes, das von gereiften Anschauungen erzeugt wird und als Mittel zur progressiven Verdeutlichung unserer Begriffe muß angesehen werden. Auch ist aller Unterricht in seinem Wesen nichts anderes, als dieses; seine Grundsätze müssen deshalb von der unwandelbaren Urform der menschlichen Geistesentwicklung abstrahiert werden.“ Vom Verworrenen zum Klaren zum Deutlichen, so lehrte schon Leibniz, das ist der Weg, als dessen Ende die Begriffe sich ergeben, die freilich, so wie einerseits Resultate, andererseits stets neue Probleme darstellen. Auszugehen ist von dem sinnlich sich Darbietenden, wobei das Einfachste, Nächstliegende auszuwählen ist, und von da ist dann ganz allmählich und lückenlos fortzuschreiten.

Kein prunkhaftes Unterrichten, wie es bei allzugroßer „Freiheit“, das heißt Willkür, der Schülergemeinde unvermeidlich ist. Freilich muß das Kind unmittelbar merken, daß die klare Führung des Lehrenden um der gemeinsamen Sache und um seiner selbst, des Kindes, willen, nicht aber etwa aus Bequemlichkeit des Lehrers (Abhängigkeit vom „Pensum“, vom Buche!) erfolgt, sonst wird es bald nicht mehr folgen wollen. Wenn es das aber merkt, daß hier eine sorgfältig bedachte Ordnung herrscht und daß so das Dunkel seines Bewußtseins von Tag zu Tag, von Stunde zu Stunde sich zu lichten beginnt, wie sollte es da nicht freudig sich dem „Gang“, der „Methode“ (= Wegleitung)

anvertrauen, die doch um seinetwillen eingeschlagen und beobachtet wird! Jede solche Methode (um welchen Gegenstand es sich auch handeln mag) arbeitet nach einem Dreischritt wie die Erkenntnis (s. oben das über den Dreischritt Gesagte!). Sie geht dabei von bestimmten Voraussetzungen, Elementen aus, schreitet dann stetig fort und erreicht drittens ein bestimmtes Resultat, das dann freilich wieder über sich selbst hinausweist und so ein neues „Element" oder „Fundament", nur auf anderer Höhenlage, darstellt. Keine andere Methode kann der Unterricht kennen, und wo er sich daher von dieser Grundform entfernt, ist irgendetwas nicht in Ordnung. Pestalozzi hat daher durchaus recht, wenn er (IX, 129) erklärt, daß es nicht zwei gute Unterrichts-Methoden gibt und geben kann, sondern nur eine gute „und diese ist diejenige, die vollkommen auf den ewigen Gesetzen der Natur beruht, aber schlechte gibt es unendlich viele, und die Schlechtheit einer jeden derselben steigt in dem Maße, als sie von den Gesetzen der Natur abweicht".

Pestalozzi in seiner Bescheidenheit verwahrt sich bei der Fortsetzung dieser Stelle gegen die Annahme, daß er etwa die gute Methode besäße, erklärt aber dann, unentwegt nach ihr zu streben. Ein Mehr ist auch für uns nicht möglich, doch können wir alsdann überzeugt sein, auf der rechten Fährte zu sein, wenn wir „Natur" im obigen Sinne als die geistige Natur, d. h. als das innerste Wesen des Menschen fassen, für dessen geistige Entfaltung ja in der Tat nur ein Grundsatz maßgebend sein kann. Denn die Natur, das Wesen des Menschen ist das allen Gemeinsame, Eine und Einzige. Nur so können wir vertrauen auf die Sicherheit der Grundsätze, die vollendete Ausgestaltung aber ruhig der Zukunft überlassen. Diese Dreistufigkeit: Erfassen des Einzelnen, dann Fortsetzung, Abwandlung durch eine Reihe, also Zählen, Messen usw. schließlich Zusammenfassen zu einem Ganzen, Einheit, Vielheit, Allheit oder (qualitativ): Identitäts-Erfassung, Aufreihung des Verschiedenen, Identität des zugleich Verschiedenen, das ist das gemeinsame Grundgesetz alles wissenschaftlichen Erkennens und zugleich alles Unterrichtsganges. Und das ist auch gar kein Wunder, denn was kann der Unterricht anderes, Besseres tun, als die sachliche Grundgesetzlichkeit der Erkenntnis im reifenden Geiste des Kindes und Zöglings nachzubilden.

Wenn irgendein Umstand, so zeigt dieser, daß wir so die richtige „Methode" des Unterrichts erfaßt haben. Es braucht nur noch kurz erwähnt zu werden, daß die vielfachen Versuche, diesen Grundgedanken Pestalozzis durch Einführung sogenannter „Formalstufen" zu erweitern, zu diesem nichts nennenswert Neues haben hinzufügen können. Auf den einen Punkt sei noch hingewiesen, da das Wort „Methode" vielfach einen etwas geringschätzigen Klang angenommen hat, daß ein „methodischer" Gang nichts zu tun hat mit einem fertigen Schema des Unterrichts. Die echte Methode ist vielmehr weit von jedem Schematismus entfernt durch ihre der Individualität angepaßte Entwicklungsfähigkeit. Denn ein jeder Mensch, das gilt für den Lehrer wie für den Schüler, wird an die sich ihm darbietenden Probleme anders herangehen, und so läßt sich eine Schablone, ein Unterrichts-Klischee, sozusagen, nicht feststellen.

In dieser Hinsicht haben Herbarts Schüler, ganz und gar nicht im Sinne Pestalozzis, die „Methode" weiter ausgebaut (4 Formalstufen; 5 Formalstufen) und zwar in so einseitig intellektualistischer Weise, daß die Reaktion im Arbeitsprinzip eines Kerschensteiner mit der Betonung des Manuellen, der „Kunsterziehung", der Persönlichkeitspädagogik Gaudigs und Lindes, der Natorpschen, auf Kant und Pestalozzi zurückgehenden Erziehungslehre sehr gut zu begreifen ist. Man hat dann freilich (so Wyneken und ähnliche Strömungen) vielfach über das Ziel hinausgeschossen, und insbesondere durch Vermischung des Pädagogischen mit der Parteipolitik mancherlei Unheil angerichtet, so daß heute auf diesem Gebiete ein Zurück zu Pestalozzi, zu seinen einfachen, allgemeinverständlichen und allgemeingültigen, Gedanken, die rechte Parole sein dürfte! Freilich wissen auch wir, daß die Vollendung, welche die Methode fordert, zwar als Ziel beizubehalten, aber niemals faktisch erreicht werden kann. Die „Erlösung" liegt für uns mit Faust in dem „wer immer strebend sich bemüht", und auch die „Harmonie der Kräfte", wovon Pestalozzi so oft spricht, ist ein Seinsollendes, aber nie völlig zu Erlangendes. Auf diesen letzteren Punkt muß noch kurz eingegangen werden. Denn, so lautet die Frage, welches sind eigentlich die ins Gleichgewicht zu setzenden Haupt- oder Grundkräfte der menschlichen Seele? Auch hier können wir uns an Pestalozzi orientieren, der als die drei Hauptrichtungen die geistige, sittliche und die „physische" Bildung unterscheidet, „Kopf, Herz und Hand", wie er es populär und anschaulich zu formulieren pflegt.

Es ist das die nächste Forderung für jeden Unterricht, daß er diese Grundkräfte des Menschen entwickle und in ein gesundes Gleichgewicht setze. Da, wo die eine Richtung oder Kraft überwiegt, entstehen Teil-Menschen statt Vollmenschen, wie wir sie ersehnen. Solche einseitigen Intellektuellen oder ebenso einseitigen Willensmenschen (Pestalozzi führt das in einer Altersschrift prächtig am Beispiele Napoleons aus[1])) oder gar Gefühlsmenschen oder Muskelmenschen sind mit wahrer Kultur unvereinbar. Sie wirken mehr zerstörend als aufbauend und mögen höchstens von solchen bewundert werden, die in amerikanisch-oberflächlicher Art den „Rekord" für das Höchste erachten statt des Adels der Persönlichkeit und der Leistung und des Wertes für menschliche Gemeinschaftsarbeit. Die deutsche Schule des 19. Jahrhunderts ist dieser Mahnung Pestalozzis freilich nur sehr unvollkommen gefolgt; sie war einseitig intellektualistisch und die letzten 2—3 Jahrzehnte stellen eine Reaktion darauf dar, die in ihrer Bewunderung der angloamerikanischen „Kultur" aber auch allzusehr an der Oberfläche haften geblieben ist.

Von den drei Kräften gehören naturgemäß die geistige und sittliche aufs engste zusammen, als Sache des Bewußtseins selbst (Innenseite), während bei der physischen oder Körperbildung dieses aus sich selbst heraustritt. Aber beide Seiten, innen und außen, sind aufeinander angewiesen und nicht zu

1) An die Unschuld, den Ernst und Edelmut meines Zeitalters und meines Vaterlandes. Werke XI, 94 ff.

trennen, denn das Innere entfaltet sich nur am Tun und beim Tun, und dieses wiederum ist sinnlose Bewegung ohne gedankliches und sittliches Ziel. Pestalozzi vertritt mit Kant den „Primat der praktischen Vernunft"[1]), das heißt den schließlichen Vorrang der sittlich-sozialen vor der intellektuell-geistigen Betrachtungsweise und steht auch in dieser Hinsicht ganz auf dem Boden der Gemeinschaftserziehung, der Sozialpädagogik.

Während der menschliche Geist in Natur- und Geisteswissenschaften, kurz: in der theoretischen Erkenntnis, sich damit begnügen muß, den Gegenstand zu bestimmen, dessen „Existenz" zu bejahen oder verneinen nicht in seiner Macht liegt, vermag er in der praktischen Erkenntnis ihn zu erzeugen, zu setzen. Denn das Gute ist nur in der Setzung des reinen Willens und so leuchtet nirgendwo so wie in der sittlichen Erkenntnis und Bildung die Spontaneität, die volle Selbsttätigkeit und Selbstbestimmung des Menschen auf. Nicht genügend bekannt ist, wie Pestalozzi mit aller Energie, bis zur Einseitigkeit, die physische oder, mit dem modernen Namen: die Arbeitsbildung betont hat. Das geht in „Lienhard und Gertrud" so weit, daß (bei den Kindern der Gertrud) das eigentlich Unterrichtsmäßige dahinter fast ganz zurücktritt. So heißt es in der Cotta-Ausgabe von „Lienhard und Gertrud" (1819—1826) von Glülphis Verfahren (XI, 625): „Er legte das größte Gewicht bei der Verstandesbildung auf die Arbeit selber, indem er überzeugt war, daß die Arbeitsamkeit vorzüglich geeignet ist, das Gleichgewicht der menschlichen Kräfte, woraus alle richtigen Urteile und mit ihnen alle Resultate des reinen menschlichen Denkens wesentlich hervorgehen, zu erhalten und zu stärken". Und dabei macht er denn eine sehr feine psychologische Bemerkung über den unmittelbaren Wert, den Zwang zur Selbstkorrektur, der in jeder ehrlichen Arbeit liegt: „Es liegt in der Natur aller Arbeitsamkeit und in dem Stoff der zu bearbeitenden Gegenstände gleichsam ein Notzwang zum Glauben an die Wahrheit ihrer Ansprüche, zur Unterwerfung unter alle Gesetze, die unabänderlich in ihrer Natur liegen und jeden Widerspruch gegen die Wahrheit auf der Stelle strafen" (XI, 562). So hatte Glülphi recht, heißt es weiter (S. 563) „die physische Anstrengung des Menschen als ein wesentliches Fundament seiner Verstandesbildung und seiner Wahrheitsfähigkeit anzusehen und zu erkennen". Pestalozzi spricht von der „Strebekraft" von Auge und Hand, in der die unwandelbaren Gesetze liegen, nach welchen die Anlagen der Menschennatur von den ersten, schwachen Äußerungen ihres Daseins an bis zur Offenbarung der höchsten Kraft, zu welcher sie sich zu erheben vermögen, zu entfalten streben. In Glülphis Grundsatz läßt sich diese seine (d. h. Pestalozzis) Ansicht am prägnantesten zusammenfassen: „Das Leben bildet, und das bildende Leben ist nicht Sache des Worts, es ist die Sache der Tat, es ist Tatsache" (XI, 560, vgl. auch XI, 328). Arbeitsamkeit und Menschlichkeit hängen aufs engste miteinander zusammen. Es wurde ihm mit jedem Tage klarer (XI, 558), daß die Arbeitsamkeit „das wahrhafte, heilige und ewige Mittel der Verbindung des ganzen

[1]) S. hierzu meine beiden Kantbücher in der Meinerschen Sammlung: Forschen und Wissen.

Umfangs unserer Kräfte zu einer einzigen, gemeinsamen Kraft, zur Kraft der Menschlichkeit" ist.

„Alle Tage sah er mehr, wie die Arbeitsamkeit den Verstand bildet und den Gefühlen des Herzens Kräfte gibt, wie sie das den Kräften und der Reinheit des Lebens tötliche Schweifen der Sinne verhütet, der Einbildungskraft die Tore ihrer Verirrungen zuschließt ... und von den Schwächen zurückführt, unser Maulbrauchen über das Tun für das Tun selber, unser Geschwätz über Heldengröße für Heldengröße und unser nichtiges Träumen über die göttlichen Kräfte des Glaubens und der Liebe für diese Kräfte selber anzusehen. Schließlich aber sind, wie schon kurz dargelegt, die Ansprüche unserer physischen und geistigen Anlagen, also alle Arbeit und alles Denken, unterzuordnen unter die höheren Ansprüche unserer sittlichen, und durch die Sittlichkeit göttlichen Ansprüche unserer Natur. Eine dreifache „Strebekraft" wohnt uns inne zur Entfaltung der Kräfte in unserer Natur, und so gelangen wir zu Herzensbildung, Geistesbildung und Arbeitsbildung. Das zu erzielende Resultat unserer Herzensbildung ist Veredlung und Befriedigung unserer Natur durch Glauben und Liebe, dasjenige der Geistesbildung ist Veredlung und Befriedigung unserer Natur durch Wahrheit und Recht, das unserer physischen Anlagen ist Veredlung und Befriedigung unserer Natur durch Arbeit und Kunst. Oder, um es zusammenzufassen: das zu erzielende Resultat der Gemeinbildung unserer Kräfte ist die Menschlichkeit selber, das heißt die Erhebung unserer Natur aus der sinnlichen Selbstsucht unseres tierischen Daseins zu dem Umfang der Segnungen, zu denen die Menschheit sich durch die harmonische Bildung des Herzens, des Geistes und der physischen Kraft zu erheben vermag (vgl. XI, 575 f.).

In der Altersschrift, dem Schwanengesang (XII, 293 ff.), schließlich erklärt Pestalozzi unter Voranstellung dieses Prinzips des Gleichgewichts der Kräfte, daß die Gesetze der Menschenbildung alle, „wie die Kräfte, denen sie innewohnen, aus der Einheit der Menschennatur" hervorgehen und daß sie dadurch bei aller ihrer Verschiedenheit innig und wesentlich untereinander verbunden sind. „Nur das, was den Menschen in der Gemeinkraft der Menschennatur, das heißt, als Herz, Geist und Hand ergreift, nur das ist für ihn wirklich, wahrhaft und naturgemäß bildend; alles, was ihn nicht also ergreift, ergreift ihn nicht naturgemäß und ist für ihn nicht menschlich bildend. Was ihn nur einseitig ergreift, untergräbt und stört das Gleichgewicht unserer Kräfte und führt zur Unnatur in den Mitteln unserer Bildung, deren Folge allgemeine Mißbildung und Verkünstelung unseres Geschlechts ist." Jede einseitige Entfaltung unserer Kräfte ist eben nur Scheinbildung, während die wahre, naturgemäße Bildung ihrem Wesen gemäß zum Streben nach Vollkommenheit, nach Vollendung der menschlichen Kräfte führt.

Was soll und kann nun außer der eigengestaltenden Anschauung, der Spontaneität, dem lückenlosen Fortschritt, der Methode und dem Gleichgewicht, der Harmonie der Kräfte noch gefordert, was vom Unterricht geleistet werden? Von seiten des Einzelnen, der Persönlichkeit in der Tat wohl nichts darüber

hinaus, aber alle Bildung, auch aller Unterricht ist doch nun einmal Werk der Gemeinschaft, die ihm zugrunde liegt und die er sich andrerseits als Ziel setzen muß. So werden alle die genannten schließlich überbaut von der als letztes und höchstes Prinzip gefaßten Idee der Gemeinschaft. Gerade wenn wir mit Kant, Fichte, ja schon mit Plato und Aristoteles und so auch mit Pestalozzi die sittliche Bildung voranstellen, kann es doch keinem Zweifel unterliegen, daß die Gemeinschaft selbst als Prinzip der Erziehung und des Unterrichts ausdrücklich ausgezeichnet werden muß. Nur das ist eine wahre Erziehung, nur das ein fruchtbarer Unterricht, wo beide Teile, Lehrer und Zögling, zu dem deutlichen Bewußtsein der zwischen ihnen herrschenden Gemeinschaft kommen. Freien Geistes gemeinsame Wege gehen in Denken, Fühlen und Wollen und sich dieser Schritt um Schritt neu zu erobernden Gemeinsamkeit freuen, darauf kommt alles an, und nur die Schule, in der das, unter Berücksichtigung der menschlichen Schwächen und Unvollkommenheiten, gelingt, kann als eine brauchbare Vorbereitung für das „Leben" angesehen werden. Denn ein Teil der Schuld an dem Verderben, das unsere Gegenwart erfüllt, muß doch wohl in Haus und Schule gesucht werden, die den Heranwachsenden nicht genügend mit diesem Geiste der Gemeinschaft erfüllt haben, so daß dann später alles in Kasten, Stände, Parteien, Konfessionen, und zwar so rettungslos, auseinanderklafft, daß die verschiedenen Volksgruppen einander überhaupt nicht mehr verstehen, sondern stumpf und gleichgültig oder, schlimmer noch, innerlich feindselig gestimmt, aneinander vorbeigehen und sehen! Das sind die „two nations" (Disraeli), die zwei Nationen im Staate, die einander bis aufs Blut bekämpfen, statt der durch die Idee geforderten Einheit des Staates, die doch nie anders werden kann, als durch die Einheit, das heißt innere Gemeinschaft der Erziehung! Ist es denn aber überhaupt möglich, diesen Gegensatz zu überwinden? Man denke doch nicht, daß arm und reich, gebildet und ungebildet, Arbeitgeber und -nehmer usw. ihrem Wesen nach als Menschen so gar verschieden voneinander seien! „Wie klein, wie wenig ist der Unterschied vom Großen hinab zum Bettler am Wege, wie wesentlich sind sie sich gleich! Warum wissen wir das nicht mehr? Ist unser Jahrhundert mit seinen ewig absondernden Kreisen mehr als alle Jahrhunderte schuldig, daß unser Herz tot, und wir nicht mehr sehen, nicht fühlen die Seele, die in dem Sohne unseres Knechts lebt und mit uns nach der ganzen Befriedigung ihrer Menschheit dürstet? Nein, der Sohn des Elenden, Verlorenen, Unglücklichen ist nicht da, bloß um ein Rad zu treiben, dessen Gang einen stolzen Bürger emporhebt!" Könnten diese Worte Pestalozzis — mit geringen Abwandlungen in der Schattierung — nicht auch heute geschrieben sein? Ja, haben sich die „ewig absondernden Kreise" im 19. und 20. Jahrhundert nicht geradezu noch verschärft? Gibt es da kein Heil?

Die Lehre des ökonomischen Materialismus möchte im Wirtschaftlichen wie im Sozialen den Menschen ganz vom „Milieu", von den Umständen, abhängig machen, doch auch darauf antwortet Pestalozzi mit großer Klarheit und Bestimmtheit. „Soviel sah ich bald", heißt es hier, „die Umstände machen den Menschen; aber ich sah ebensobald: der Mensch macht die Umstände. Er hat eine Kraft in sich,

selbige vielfältig nach seinem Willen zu lenken. So wie er dieses tut, nimmt er selbst Anteil an der Bildung seiner selbst und an dem Einfluß der Umstände, die auf ihn wirken" (s. meine Schrift, Pestalozzis Sozialphilosophie S. 34). Das, was an der Milieutheorie Richtiges ist, ist damit durchaus zugegeben. Der Roman „Lienhard und Gertrud" ist von Anfang bis zu Ende eine konkrete Erläuterung dieser so kurz in abstracto hingesetzten These und sollte auch unter diesem, dem sozialen Gesichtspunkte, vom Lehrer gelesen werden, freilich nicht ohne die späteren Zusätze zu der Cotta-Ausgabe von 1819ff., in denen vielfach gerade das psychologisch Feinste und Beste erst steht[1]). Am Schicksal der Gertrud selbst, des betrogenen Rudi, des Vogt Hummel wird gezeigt, wie die Umstände den Menschen „machen". Am nachdrücklichsten wird das bei der Lebensgeschichte des Vogts hervorgehoben, wo der Pfarrer immer wieder zeigt, warum Hummel eigentlich so wie er war, habe werden müssen. Diese ganze Erklärung aus dem Milieu soll dann aber keineswegs dazu dienen, seine Handlungen zu entschuldigen; denn von dem Vogt gilt es, daß „das Böse, die Sünde, seine Lust und sein Leben war". Das führt uns auf den zweiten Teil der These: der Mensch macht die Umstände d. h. er schafft sich letzten Endes doch sein Leben selbst. Dieses mag noch so sehr durch äußere Umstände beeinflußt und bestimmt werden, so ist doch in jedem Augenblick seines Lebens es seine eigene Sache, wie er alle sinnlichen Eindrücke verarbeitet in Vorstellung, Gefühl und Streben, und das läßt sich absolut niemals voraussehen. So kann und wird niemand daran zweifeln, daß der normale Mensch in sich die Fähigkeit hat, die Umstände nach seinem Willen zu lenken, damit aber wird auf ihn auch die Verantwortung für sein Tun und Handeln geladen, und so für den Zustand der Gemeinschaft, der dessen Folge ist. Zu diesem Verantwortungsbewußtsein zu erziehen ist eine der vornehmsten Aufgaben der Schule. Damit arbeitet sie für den Aufbau menschlicher Gemeinschaft, denn wer nicht an sein körperliches oder seelisches Glück und Wohlbehagen, sondern vor allem an die Bedeutung seines Handelns für die Gesamtheit und Menschheit denkt, der wirkt gemeinschaftsbildend.

Der Staat ist dabei nichts anderes als der Mensch im Großen, der Mensch nichts anderes als der Staat im Kleinen, so hatte schon Plato gezeigt. Man kann gar keinen guten und wohlgeordneten Staat da erwarten, wo nicht zuvor die Menschen innerlich anders, besser geworden sind. „Die Staaten blühen und verderben wie der Mensch; sie sind nichts als der Mensch selber, wie er öffentlich blüht und öffentlich verdirbt, wie er vereinigt seine Kraft braucht zu seinem Wohl und zu seinem Verderben" (ebenda S. 24) oder, wie es in der Denkschrift von 1815 bei Pestalozzi heißt (Werke XI, 17). „Laßt uns Menschen werden, damit wir wieder Bürger, damit wir wieder Staaten werden können und nicht durch Unmenschlichkeit zur Unfähigkeit des Bürgersinns, und durch Unfähigkeit zum Bürgersinn zur Auflösung aller Staatskraft, in welcher Form

[1]) Die neue Pestalozzi-Ausgabe wird (zum erstenmal!) den vollständigen Text der Cotta-Ausgabe von „Lienhard und Gertrud" neben dem der Erstausgabe (1781 ff.) bringen.

es auch immer geschehe, versinken." Freilich bedarf es dazu des sittlichen Willens bei allen, der Lehre des kategorischen Imperativs, daß uns kein Mensch nur Mittel, sondern jederzeit zugleich Zweck, sei, und wir in ihm, er sei der Elendeste und Verachtetste, doch die Würde der Menschheit achten sollen. Das unterscheidet Sache und Person, daß jene durch Wert, diese durch Würde charakterisiert wird, und zu dieser Höhe der sittlichen Auffassung muß im Gemeinschaftsgedanken auch schon die Volksschule den Zögling emporführen, denn das ist ein Gedanke, der ohne jede hohe Gelehrsamkeit von jedem verstanden und mit dem ganzen Herzen ergriffen werden kann. Insofern behält Herbart in seiner Weise recht, wenn er von der Ethik verlangt, daß sie das Ziel der Bildung bezeichnet. Nur wo der starke Wille zu solcher Gemeinschaftskultur da ist, kann es auch in den Staaten besser werden. Da wo Tiersinn und bloße rohe Kraft triumphieren (Nietzsche-Spenglers Ideal der Kraft schlechthin) kann es niemals besser, nur immer, in rhythmischem Wechsel, anders werden. Da sagt der Mensch zum Menschen: Du bist um meinetwillen da! spricht also den Mitmenschen als bloßes Mittel, als „Sache" an. „Er spielt dann", so meint Pestalozzi einmal ebenso bitter wie treffend, „über die gereihten Scharen derselben, wie über gereihte Saiten des Hackbretts; was achtet er das Springen der Saiten, — es sind ja nur Saiten! Soviel Männer im Land sind, soviel hat er ja Saiten, soviel ihrer zerspringen, soviel wirft er weg, und soviel er wegwirft, soviel spannt er wieder über sein löcherichtes, klimperndes Brett, es sind ja nur Saiten", „Saiten", Ziffern — sollen die Menschen sein? Nein, keineswegs, fährt er fort: „Ha, es sind Menschen!" Also ist zu fordern der Zustand einer reinen Sittlichkeit, in dem die Menschen einander rein als Menschen gegenübertreten. Freilich: so wenig es einen reinen „Naturzustand", so wenig es einen bloßen „Gesellschaftszustand" faktisch gibt, — denn alle gesellschaftliche Regelung hängt einerseits immer wieder von den Naturbedingungen der Existenz, besonders von den Wirtschaftsformen, ab, andererseits kann sie, die Gesellschaft, ohne sittliche Regelung auch nicht einen Tag bestehen, — so kann es auch tatsächlich keinen solchen reinen Zustand der Sittlichkeit geben, sondern wir können ihn nur denken, nur als Ideal vor Augen stellen und ihm zustreben. Daß dieses Streben ein gemeinsames sei und daß es nicht aufhöre von Generation zu Generation, dazu kann die Schule vorbereiten. Und aller Unterricht ist von seinem höchsten, dem menschlichen Ziele, noch weit entfernt, wenn er nicht das Prinzip der Gemeinschaft in den Mittelpunkt stellt. Kann doch die Aufgabe, die gesellschaftlichen Organisationen gemäß der Idee des Sittlichen zu gestalten, nur von den Individuen, von jedem einzelnen Mitgliede der Gesellschaft, auch, und insbesondere, den Heranwachsenden, ausgehen und so wird es niemals besser, wenn wir nicht, wir alle und jeder von uns, es wollen.

So baut sich, gekrönt von der Idee der Gemeinschaft, der ganze Unterricht sachlich auf den Prinzipien der Pestalozzischen Pädagogik auf und ganz zu ihm zurückkehren, in seiner Lehre leben muß derjenige, der unsere Volksschule zu einer wahrhaften nationalen machen will.

Zur Lebendig-Erhaltung Richard Wagners.

Von Alexander Elster.

Daß Wagner bereits abgetan ist oder zum mindesten noch völlig überwunden werden müsse, pfeifen einige Spatzen von den Dächern. Vögel mit etwas größerem Gehirn machen das ja nicht ohne weiteres mit und lassen schließlich außer Tristan II. Akt und Meistersinger-Quintett noch einiges Wagnerisches gelten. Aber immerhin: etwas Wahres ist natürlich daran, nur daß man es in ruhiger Vernunft begrenzen sollte.

Es war eine zu stark subjektive Ausdruckskultur, was Richard Wagners Größe ausmachte. Dies führte Viele zu einer feindlichen Ablehnung, brachte viele andere in jauchzende Begeisterung und endete bei manchen mit verzichtender Abkehr von ihm. Diese verzichtende Abkehr, die sich in unseren Tagen deutlich bemerkbar macht, beruht darauf, daß Wagner durch die starke dekorative Aufmachung des Seelischen an den Hörer und Zuschauer Anforderungen stellt, die sich der Mensch unserer Tage nur selten gefallen lassen will. Der Stoff ist vielen von uns leid geworden, die Behandlung erscheint uns zu gespreizt.

Das kann man verstehen. Und dennoch, von einer Überwindung Wagners kann noch gar keine Rede sein. Richard Strauß hat sich als Opernschöpfer ihm dadurch ebenbürtig an die Seite gestellt, daß er von Salome und Elektra hinweg zu halb tändelnden und dabei im Grunde tiefernsten Sujets überging und auf diese Weise eine Beschwingtheit der musikalischen Phantasie erreichte, die ganz neu und groß ist. Ich nenne als Höhepunkte Rosenkavalier und Ariadne (nur Bühnenwerke ziehe ich zum Vergleich heran, sehe also von dem Symphoniker Strauß ebenso wie von Brahms, Mahler und Bruckner in diesem Zusammenhange ab). — Aber das alles ist keine „Überwindung" Wagners. Ebensowenig wie wir Weber, Beethoven, Mozart zu „überwinden" berufen sind, brauchen wir auch den so gehaßten und so geliebten Schöpfer des Nibelungenringes nicht zu überwinden. Lohengrin und Tannhäuser — von Rienzi ganz zu schweigen — hat Wagner ja selbst in gewissem Sinne überwunden, und dennoch sind in jenen Werken — auch in Rienzi — Partien, die niemals überwunden zu werden brauchen. Beispiel: Arie des Adriano, Chor der Friedensboten, Lohengrin-Vorspiel, Gebet des Königs mit Quintett, Zug ins Münster. —

Daß man musikalische Ausdrücke der Frömmigkeit, die wie Choräle zu werten sind — Abendstern, Pilgerchor — neuerdings im 4/4 Takt jazzmäßig zum Tanzen aufspielt — ohne Widerspruch des Publikums — ist ein schlimmes Zeichen kulturellen Niedergangs — aber zugleich ein Zeichen, daß Wagner in Gefahr ist, zu Boden getreten zu werden von denen, die sich neuerdings gegen „hehre" Gefühle sträuben, in Verbindung mit den alten Gegnern, die ihn nie verstehen wollten und konnten.

Obwohl beispielsweise der große Wagner-Zyklus am Schluß der Spielzeit

der Berliner Staatsoper vor dem Umbau soeben erst gezeigt hat, wie lebendig die Kunst dieser Werke von Riesenausmaß ist, so ist doch eine gewisse Rettungsaktion nötig — und zwar durch die Freunde Wagnerscher Kunst. Die falschen Freunde sind dabei — wie immer — gefährlicher als die Feinde.

Ein Beispiel: Die gut gemeinten „Wagner-Abende" der verschiedenen Orchester sind zumeist trostlos. Immer dasselbe Programm, den Musikern zum Halse herausgewachsen, lustlos gespielt und mithin ohne die Möglichkeit, Freude und Schwung zu übermitteln. Man hat dort die Noten vom Albumblatt, von den „Träumen", von Wotans Abschied und Feuerzauber, von der Tannhäuser-Ouvertüre, vom Siegfried-Idyll, dem Tanz der Lehrbuben, und manches andere, und man spielt es, eben weil man die Noten hat. Partien aus dem I. und II. Tristan-Akt, Brunhildes Schlußgesang aus der Götterdämmerung, die Erda-Szene aus Siegfried III. Akt und der grandiose, jubelnde Schluß dieses Aktes (Zwiegesang Siegfrieds und Brunhildes), das Quintett aus Lohengrin, das auf der Bühne oftmals vorbeigelingt, die Nornen-Szene, unbekanntere Stellen aus Rienzi, Holländer und Parsifal sollte man bringen, deren es tatsächlich noch einige gibt und deren musikalische Schönheit bei der Bühnenaufführung oft unter dem vielen, was man zu sehen hat, leidet. Ohne Ablenkung durch das Auge könnte man im Konzertsaal auch die Feinheiten des Rheintöchter-Terzetts besser in sich aufnehmen, als wenn die Stimmen auf der Bühne in dem künstlichen Rhein gesungen werden. Rein symphonisch ohne Rücksicht auf Sänger und Darstellung ergäbe sich da noch viel!

Ein anderes Beispiel: Die gutgemeinten Grammophon-Platten, die die prominenten Tenöre und Primadonnen auf die Platte gebannt haben, aber die wichtige orchestrale Behandlung völlig im Hintergrunde verschwinden lassen. Auch dadurch schadet man mehr, als man dem Ansehen des Tonkünstlers nützt. Seine Schöpfung wird dadurch geradezu gefälscht. Die Stimme, die sich musikalisch dem harmonischen Ganzen der Partitur einzufügen hat, wird auf der Platte (und manchmal auch in der Opernaufführung selbst) insoweit liedmäßig behandelt, als sei die Begleitung nur ein unnötiges Zubehör gleichgültiger Töne. So hört man sichs sehr leicht über und urteilt ganz falsch.

Ein drittes, und hauptsächliches!, Beispiel: Die gutgemeinten Theateraufführungen der Werke Richard Wagners — Bayreuth eingeschlossen! — Von Rienzi, der kaum gegeben wird, vom Holländer, bei dem nicht viel verpatzt zu werden pflegt, sehe ich ab. Alles andere muß, damit Wagner gerettet werde, sich von dem „klassischen" und geheiligten Wagner-Stil gründlich abwenden! Es geht so nicht mehr weiter, wenn wir Wagner nicht zu Tode spielen wollen. Er ist empfindlicher als andere, weil er grandioser ist — und der Schritt vom Erhabenen zum Lächerlichen leicht ist.

Ich brauche nur an den ach so ungöttlichen „Wotan" zu erinnern — oder an die ehrliche aber zankende Fricka — oder an den glänzenden Schwanenritter, und man wird wissen, was ich meine. Wir befinden uns heute menschlich auf einer Linie der Entwicklung, die das Bombastische, Heroische, Majestätische, feierlich Schreitende ablehnt — und trotzdem keineswegs auf wahre

Größe und Hoheit verzichten will! Man sucht mit Recht diese Größe und Hoheit in verinnerlichter Form. Das ist unvereinbar mit einer behelmten Wotangestalt, die niemals göttlich wirkt, wenn sie sich in Götternot sichtbar mit aller Welt herumbalgt, ebenso unvereinbar mit dem lichten Retter aus Montsalvat in lauterem Theatersilber — und doch bleiben die poetischen Gedanken, die diesen Erscheinungen zugrunde liegen, vollberechtigt und noch heute voll genießbar — man muß sie nur in geeigneter Bereitung uns vorsetzen! Ebenso unvereinbar mit unseren heutigen Wünschen nach Wahrhaftigkeit ist auch die vollbusige 40—50 jährige Darstellerin der Brünhilde oder Elsa, die wohl als 16 bis 20 jährig anzunehmen sind.

Die Bühne muß für diese Werke entweder ganz realistisch im Poetischen werden, wie es etwa der Nibelungenfilm vermochte — oder, wenn sie dies nicht kann, muß sie ganz stilisiert arbeiten. Poetischer Realismus, nicht Theater!

Richard Wagner hat seine Ausdruckskultur im Theater gesucht und gefunden; aber damit ist nicht gesagt, daß das Theater nicht verbesserungsfähig sei und nicht mit dem Zeitempfinden mitgehen müsse. Im Gegenteil: in dem Ideal einer Ausdruckskultur liegt, daß der Ausdruck so wirksam wie möglich für diejenigen gestaltet werde, auf die die Wirkung berechnet ist.

Ich muß die Ausführung dieser Gedanken natürlich den Theaterfachleuten überlassen, den technischen und Regiekünstlern. Wie weit Bühnennebel, Beleuchtungskunst einschneidendster Art, ja die Verwendung des Films dabei herangezogen werden kann, vermag ich nicht zu entscheiden, wittere dort allerdings manche Möglichkeit. Lohnen würde sich nach meiner festen Überzeugung eine völlige Neugestaltung der Inszenierung dieser romantischen Werke in dem Sinne, daß der Zusammenhang zwischen Göttlichem und Menschlichem uns ideell nahegebracht wird, das Göttliche als schemenhafte Erscheinung gegeben, das Menschliche in echte Menschengestalt gesteckt wird, nicht so wie jetzt der in menschlicher Gestalt auftretende Gott sich von dem ihm entgegentretenden Helden weder durch seine Größe noch auch erheblich durch die Art des Gewandes noch durch sein Singen unterscheidet oder der Schwanenritter mit Schwan genau so ankommt, als wäre eine Autobus- oder Straßenbahnhaltestelle dort. Das Ansingen des Schwans wird dann nicht mehr katastrophal, wie heute oftmals. Sein Kommen und sein Singen muß bis zu der Liebeserklärung an Elsa als Vision, als allmähliche Materialisation gegeben werden, die von Elsas Intuition ausgehend als Massensuggestion verstanden werden mag, bis sie allmählich in Wirklichkeit übergeht. Und das gleiche hat — umgekehrt — bei dem Entschwinden zu geschehen, anfangend bei der Gralserzählung; singend dematerialisiert sich der Gralsritter und entschwindet in die Märchenlande, aus denen er kam. Dann kann auch ein heutiges Publikum seelisch mitgehen und in der realeren Welt des II. Aktes und des Anfanges des III. Aktes die vollendete Erdwerdung des hilfreichen Geistes erblicken. Die Nornenszene in der Götterdämmerung wirkt meist deshalb so gut, weil sie bei ganz dunkler Bühne gespielt wird und das Auge nicht die Phantasie beleidigt.

Man hat es — nicht mit Unrecht — als eine Überlastung des Zuhörers bezeichnet, daß die Bühne das Auge so sehr in Anspruch nimmt und das Orchester psychologische Musik macht, und man wollte darin einen „Grundirrtum" Wagners erkennen. Ich meine jedoch, das müsse eben durch die Einheit des Kunstwerkes überwunden werden. Das Auge beleidigt oft freilich die Phantasie in Wagners ganz übernatürlich gedachten Werken — und die Stimmtechnik mit ihren körperlichen Folgen bei den Sängern und Sängerinnen tötet weiter die Phantasie. Aber das ist nicht das Ergebnis des Sehens an sich, sondern dessen, was man sieht! Der Walkürenfels mit den 8 Walküren, die ihre Rösser draußen lassen, weil sie keine haben, ist ebenso phantasiemordend wie die heute gängige Darstellung des grandios erdachten Schlusses der Götterdämmerung oder des Fliegenden Holländer. Es kommt mir, wie gesagt, als Nicht-Theaterfachmann nicht zu, praktische Vorschläge zu machen; aber die bühnentechnischen Künstler und die Regisseure haben schon so Ungeheueres geleistet, daß kein Zweifel an der Lösung auch dieser Aufgabe möglich ist, wenn sie sich diese Lösung ernstlich vornehmen. Nur durch völlige bildmäßige Poesie oder durch eine dem Blick verschleierte Herausarbeitung der Idee kann die Kunst Wagners in seinen größten Werken voll erhalten werden und zwar aus dem Geiste seiner Musik und aus der dichterischen Grundidee des betreffenden Werkes. Dann aber wird etwas ganz Großes entstehen, das wie neu wirkt und doch dem alten Wahrheitsgehalt dieser Werke entspricht und das dann für den modernen Zuschauer anziehend wird, ohne daß es seine Anziehungskraft auf den naiven Zuschauer einbüßt. Ich halte eine solche Neugestaltung aus dem tieferen Sinne der Werke auch deshalb für erlaubt, weil der Schöpfer dieser Werke, der freilich seinerzeit „Theater" machte, doch mit der Zeit mitgehen und heute vermutlich vom „Bayreuther Stil" selbst abgehen würde. Er hat die deutschen Sagen durch das Mittel des Musikdramas dem deutschen Volke zurückgewonnen und neu lebendig gemacht; dieses Ziel seines Schaffens gilt es zu erhalten, indem man das Äußerliche, was unserem heutigen Geschmack allmählich unerträglich wird, zugunsten des wahren inneren Gehalts einschränkt oder anpaßt.

Gleichheit.

Von F. Köhler (Köln).

Hinter der klangvollen Devise, unter welcher die französische Revolution 1789 sich entfaltete, „Freiheit! Gleichheit! Brüderlichkeit!" steckt unzweifelhaft mehr als ein suggestiver Schlachtruf. Der Analytiker wird in ihr die Bedeutung eines Lösungsversuches des soziologischen Menschheitsproblems nicht verkennen können.

Die drei Schlagwörter sind nicht ohne weiteres ihrem geistigen Inhalte nach untereinander verbunden. Die **Freiheit** bedeutet in ihrer Auswirkung substanziell und nach ihrem ethischen Gehalt etwas eigenes für sich und umschließt durchaus keine gesinnungsmäßige Gemeinschaft mit dem, was die praktische Betätigung der Gleichheit und Brüderlichkeit erheischt. Freiheit, im Sinne der Selbstbestimmung, ist das Symbol eines **Individualismus**, welcher die persönliche Geltung und das uneingeschränkte Recht des Einzelmenschen allem voraussetzt, also nicht darnach fragt, wie es demgegenüber dem Menschenbruder zu Mute ist und ergeht, und ebensowenig das Gewicht der Autorität anzuerkennen geneigt ist. Die Geltung der Belange der anderen und die Anerkennung der Autorität kommt lediglich nach Maßgabe der eigenen Wertbestimmung in Frage. Nun kann gewiß die Freiheit, wenn Gerechtigkeitsgefühl, Mitleid, logische Erkenntnis, als geistige Hilfsfaktoren der Weltanschauung und Lebensführung ihre Durchsäuerung gewähren, sich für eine altruistische, dem Dienst an der ganzen Menschheit geweihte Ausmünzung entscheiden und sich damit freiwillig in die Schranken einer ethisch abgestimmten Lebensbetätigung begeben, aber es liegt dieses altruistisch-ethische Gepräge keinesfalls in der Freiheit an sich. Vielmehr ist gerade die Ungebundenheit, das Losgelöstsein von Gesetz und Tradition und altruistischer Rücksicht, die bedingungslose Selbstbestimmung, dem reinen Wesen der Freiheit eigen. So hatte unzweifelhaft gerade der Ruf nach Freiheit in den radikalen Massen der Revolution von den drei Schlagwörtern den am liebsten gehörten, am meisten anziehenden Klang, weil auf dem Boden der Freiheit, also bei Gegebenheit der ungehemmten persönlichen Auswirkung, die persönliche Machtentfaltung und Glücksgewinnung am ehesten Aussicht auf Verwirklichung versprach.

Gegenüber diesem individuell abgestimmten Wesen des Freiheitsgedankens liegt in der **Gleichheit** und in der **Brüderlichkeit** bedingungslos eine **altruistische** Tendenz ausgesprochen. Denn die Gleichheit setzt voraus, daß ich in jeder Beziehung den bewußten Willen, mich über den Mitmenschen zu erheben und meine Belange denen meines Bruders vorangehen zu lassen, fahren lasse, will ich nicht dem Grundsatz der Gleichheit, der meine Rechte denen meines Mitmenschen gleichsetzt, untreu werden. Ebenso läßt die Gesinnung, welche vorauszusetzen ist, wenn eine wirkliche Brüderlichkeit Platz greifen soll, lediglich eine altruistische Abstimmung meines Fühlens und Wollens zu, nicht aber die individualistische Färbung, welche dem Bewußtsein und der Betätigung der Freiheit anhaftet. So sind unzweifelhaft Gleichheit und Brüderlichkeit soziologisch-ethisch innerlich-verwandte Begriffe und umschließen auch in religiöser Betrachtungsweise gleichartige Wertwesenheiten. Wenigstens ist man zu der letzteren Wertbestimmung vielfach geneigt, freilich nicht ganz mit Recht, wie sich in unserer Betrachtung noch ergeben wird.

Von den beiden Begriffen der Gleichheit und Brüderlichkeit läßt sich wiederum sagen oder, besser gesagt, **fragen**, ob in der Menschengemeinschaft das eine ohne das andere bestehen kann? Haben diejenigen Recht, welche sagen: Weil wir Menschen gleich sind, darum sind wir auch Brüder? Oder läßt sich

der Satz umkehren, so daß es heißen muß: Weil wir Menschen Brüder sind, darum sind wir einander gleich? Vielleicht haben aber auch diejenigen Recht, welchen brüderliche Gesinnung durchaus möglich erscheint, **obwohl** von Gleichheit gar nicht die Rede ist? In diesem Falle wäre also die innerliche Verbundenheit zwischen Gleichheit und Brüderlichkeit gelockert, die Brüderlichkeit gewinnt eine Eigenbedeutung, ebenso wie die Gleichheit alsdann ein **Problem** für sich darstellt. Und so verhält es sich in der Tat.

Um sich über die Sachlage klar zu werden, ist es eine Notwendigkeit, einmal nach der Verbreitung alles Gleichen in der gegebenen Wirklichkeit sich umzuschauen, und da erscheint es uns alsbald erstaunlich, wie gering die Ausbeute ist, von welcher Seite wir auch die Suche beginnen.

Die Philosophie **Nietzsches**, welche in besonderem Maße ihre Grundlagen für den Aufbau des „**Willens zur Macht**" der Verwertung realistischer Naturbetrachtung entnahm, basiert letztlich in ihrem wichtigsten Grundgedanken auf der maßgeblichen großen **Ungleichheit** der lebendigen Kraftelemente und Strebungen in der Naturwirklichkeit, und von dem in den Tatsachen des Naturlebens sich kundgebenden und zur entscheidenden Geltung kommenden Machtgedanken aus wird der Versuch unternommen, den Kampf um die Geltung des geistig Machtvollsten in die Signatur alles **menschlichen** Ringens und damit in die Gestaltung des Kulturgedankens innerhalb des Ewig-Menschlichen hineinzutragen. Nietzsche wird um deswillen „**aristokratisch-radikal**", weil er, gestützt auf die Wirklichkeit der von ungleichen, miteinander ringenden Kraftelementen durchzogenen Natur, die Gleichmachung als Grundsatz für eine Menschengemeinschaft als **naturwidrig** verpönt und somit sich jedem sozial abgestimmten Nivellierungsversuch widersetzt.

So durchgreifend sich dieser naturalistisch begründete Aufbau der Nietzscheschen Kultur- und Lebensphilosophie mit ihrem optimistischen, zur Lebenswirklichkeit ein begeistertes Ja sprechenden Ausklang von dem Pessimismus **Schopenhauers** abhebt und sich ihm in der Absage an die diesem innewohnende Romantik und Weltverneinung geradezu diametral gegenüberstellt, so unverkennbar ist die Berührung dieser beiden gegensätzlichen Lebensauffassungen in der Hinsicht, daß bei beiden in ihren Endergebnissen polar entgegengesetzten Lebensanschauungen sich eine gleichartige Unterströmung findet: Das ist die Tatsache der **Ungleichheit** alles Lebendigen. Es gibt weder für Nietzsche noch für Schopenhauer **Gleichheit** in der **Natur**, ja der Mensch selbst kann nicht einmal auf dem Wege der Gegenwehr der Übermacht, welche den Menschen bedrängt, entgehen. Mag nun Nietzsche die Lösung des Konflikts in einem Kampfe finden, in dem das letzthin Stärkste und Machtvollste den Sieg davonträgt und eben um dieser Widerstandsfähigkeit und Dauerhaftigkeit willen sich als das Wertvollste und allein der Geltung Würdige erweist, so ist Schopenhauers Pessimismus und seine aus diesem hervorwachsende Predigt des Mitleids als Lebensrichtung und ethisch-religiöses Ziel nur um deswillen berechtigt, weil Schopenhauer in der Fülle des Leides die bewegende Kraft für die ethisch ausmünzbare Gefühlsregung und praktische Betätigung des Mitleids

erkennt und eben damit wieder der Anerkennung eines tatsächlichen Mangels der Gleichheit in der Lebenswirklichkeit Raum gibt. Ist doch überzeugtes Mitleid nur dann möglich, wenn in der Seele des Mitleiderfüllten das Bewußtsein lebendig ist, daß der Menschenbruder als Hilfsbedürftiger der Spende aus einem reicheren Schatze inneren oder äußeren Besitzes bedarf. So grundverschieden also die Struktur der Einzelgedanken in den Lebensanschauungen Nietzsches und Schopenhauers sein mag, die große, unbestreitbare Naturgegebenheit der **Ungleichheit** ist beiden als Unterströmung eigen: **Die Natur kennt keine Gleichheit!**

Ist das aber lediglich philosophische Konstruktion? Gibt nicht die erfahrungsmäßige Naturwissenschaft zu diesem Satze Material in Fülle? — Gewiß, das ist der Fall, und Nietzsche hat in der Tat das Bild der Natur in durchaus richtigem Lichte gesehen und den Gedanken **Darwins** vom Kampf ums Dasein logisch durchdacht. Das kann sehr wohl anerkannt werden, ohne daß wir uns um die weiteren Ausdeutungen und Folgerungen des großen Naturforschers zu kümmern brauchen. Das Leben in der Natur ist von dem großen Gesetz der Ungleichheit der Kräfte beherrscht, ja geradezu von ihm entscheidend abhängig, und selbst der Mensch kann ohne Opferung der Tierwelt, und, falls er dem Vegetariertum huldigt, ohne Ausbeutung der Pflanzenwelt nicht sein Leben fristen. Nichts lebt für sich, sondern das eine lebt auf Kosten des anderen. Es gibt kein friedvolles, gleichberechtigtes Nebeneinander im Naturleben, ja es bietet sich uns ein Bild grausamster Ausbeutung, sobald wir nur in das Einzelgebiet der Lebensbedingungen rein vitaler Art sowohl auf dem zoologischen wie auf dem botanischen und auf dem menschlich-existentialen Gegebenheitskomplex eintreten wollten. Nicht freier **Machtwille**, sondern **Machtnotwendigkeit** nach ewigem Existenzgesetz hat das letzte Wort, so zeigt es uns die Lebenswirklichkeit. Die Gleichheit verblaßt als ein Phantom.

Unser gesamtes wissenschaftliches Zergliedern ist nur um deswillen notwendig und ein so vielgestaltiges, weil wir es in dem Erkenntnisstoff dauernd mit **Ungleichheiten** zu tun haben. Darum allein gibt es Gattungen, Arten, und die Geltung der **Ungleichheit** geht bei der Menschengattung als dem höchsten Wesen der Schöpfung so weit, daß in der Tat jeder Mensch nur sich selbst gleich ist, somit jeder Mensch nur einmal in die Wirklichkeit hineingeboren ist. Es ist etwas besonderes, daß dem Menschen diese Fähigkeit des feinfühligen Individualisierens verliehen ist und darum bieten sich auch für bestimmte Zweige der **Psychologie** so große Schwierigkeiten, die einzelhaften Erscheinungen des seelischen Lebens in ein umgrenztes System zu bringen und „wissenschaftlich" darzulegen.

Welche Rolle die Ungleichheit im Natürlichen in der menschlichen **Konstitutionslehre** spielt, ist allbekannt. Wie auffallend der Versuch, die Erscheinungen in wissenschaftliche Systematik zu bringen, mißlingt, zeigt besonders die Tatsache, daß keineswegs gesunde Eltern immer gesunde Kinder zeugen und gesunde Kinder nur von gesunden Eltern abstammen könnten. Das Urteil des Arztes unterliegt bei der Behandlung Kranker deshalb so ernsten Schwierig-

keiten, weil er die individuelle Konstitution, das eigengeartete Widerstandsverhältnis des angegriffenen Körpers gegenüber der Noxe, nicht klar zu durchschauen vermag. Das Kräfteverhältnis, welches sich bei den Krankheiten für den Sieg des Menschen oder für sein Unterliegen gegenüber dem eingedrungenen Schädling in Geltung setzt, zeigt eben keine bestimmbare Gleichheit. Gewiß ist diese Erkenntnis nicht absolut zu nehmen, denn wir kennen z. B. für Gifte doch annähernd das Maximum des für den menschlichen Körper Erträglichen; hier wiederum spielt in die reine Auswirkung solcher Vorgänge ein neues Moment, die Gewöhnung, hinein und die Entwicklung einer solchen unterliegt wiederum dem Gebot der Ungleichheit. Besonders verwickelt gestaltet sich der Mangel der Gleichheit für die in die Spezialisierung hinabsteigende biologische Wissenschaft: Das lassen die Ergebnisse der modernen Reizlehre, der Antitoxinlehre, der Vererbungslehre, unzweideutig erkennen.

Was aber hinsichtlich der körperlichen Ungleichheit in biologischer Beziehung gilt, das hat für das ungeheure Gebiet des seelischen Lebens der Menschen eine noch gesteigerte Bedeutung. Wir reden von geistvollen und geistlosen Menschen, vom Genie und vom Idioten, vom Heiligen und vom Verbrecher, vom Romantiker und vom Materialisten, vom Don Juan und vom Misogyn, vom Gefühlsmenschen und vom Rohling, und alle diese Bezeichnungen sind im Grunde genommen nur grober Art, aufdringlich und schematisch und bringen die Feinheiten der seelischen Gegebenheiten, welche sich in diesen Bezeichnungen verbergen, gar nicht zum Ausdruck. Dazu zeigt die Wirklichkeit das unübersehbare Heer der Mischformen und die gesamte Unerschöpflichkeit des Gedanken- und Gefühlslebens menschlicher Geistigkeit läßt in der Tat keinen Zweifel darüber, daß wirklich jeder Mensch nur einmal geboren wird und ein nicht wiederholbares Phänomen für sich darstellt. Diese unbestreitbare ureigentliche Individualität des Menschseins, welche jedem Einzelwesen beigelegt ist, kann nicht ohne maßgeblichen Einfluß auf die Struktur des menschlichen Gemeinschaftslebens bleiben. Die ganze Fülle der Gegensätzlichkeiten und die Schärfe der Kämpfe um die persönliche Geltung ist getragen von der Tatsache der Ungleichheit der menschlichen Individualität. Der Art wie dem Grade nach unterscheidet sich die Leistung der Einzelmenschen von einander, und das ist bedingt durch die Verschiedenheit der gesamten natürlichen Veranlagung der Individuen nach Wollen und Können, woraus ein ungleicher Erfolg und eine ungleiche Lebenslage hervorgeht.

Ohne Zweifel ist diese lebendige Verschiedenartigkeit der Menschenindividuen der entscheidende Motor für die Gestaltung des kulturellen Wandels. Das über die Belange des Einzelwesens hinauswachsende Genie, der die Menge in Begeisterung zur Höhe mitfortreißende Held, der vom Ewig-Menschlichen sich befreiende Heros, der an die Tiefen menschlicher Empfindung in Erschütterung und Emporrichtung greifende Künstler: das sind die begnadeten Großen, welche um ihrer Einzigkeit willen die Weltgeschichte aus dem Bann einer leeren Eintönigkeit reißen und der Geistigkeit des Menschenwesens wie dem äußeren Lebensgepräge immer wieder einen neuen Stempel aufdrücken.

Gegenüber solcher Wirklichkeit vermag sich Idee und Vorstellung der Gleichheit unmöglich zu behaupten.

Nachdem wir so ein Streiflicht auf die Bedeutung des Ungleichen in Natur, menschlicher Veranlagung und Kulturgestaltung geworfen haben, sei das Problem auch kurz in den Rahmen des ethisch-Religiösen gestellt.

Das Religiöse kann nur dann inmitten der Weltwirklichkeit den Charakter einer beherrschenden Geistigkeit erlangen, wenn sein Inhalt entweder die Weltwirklichkeit, bejahend, zur göttlich bestimmten Weltordnung verklärt, oder aber, bestimmt durch die Empfindung der Gottwidrigkeit und Sündhaftigkeit aller Weltwirklichkeit, die Abkehr von den Gegebenheiten bis zur Alleingeltung des Erlösungsgedankens zu steigern vermag. Jenen Weg ist, freilich mit besonderer, auf Loslösung von aller Mystik scheinbar zugespitzter Notengebung Nietzsche gegangen, in dem Fahrwasser der Weltverneinung und auf ihr sich aufbauender Erlösung bewegt sich Schopenhauers religiös-philosophisches System. Der religiöse Gehalt des Christentums beherbergt von beiden Elementen ein Stück, sowohl von der Auffassung der Weltwirklichkeit als göttlicher Weltordnung, als auch von der Notwendigkeit der Abkehr vom Weltwesen und von der Zentralstellung des Erlösungsgedankens.

Wenn in der Geschichte des Judentums das Auftreten der Propheten geradezu die Entscheidung brachte für die monotheistisch-religiöse Glaubenseinstellung Israels, so daß Wellhausen diesen einzigartigen Gestalten den Beinamen „Sturmvögel der Weltgeschichte" gibt, so kann darüber schlechterdings kein Zweifel sein, daß, gleichwie in der profanen Kultur gerade die Ungleichheit der Individuen allein Leben und Fortschritt gewährleistet, auch in der religiösen Kultur das Hervorragen einzelner, in die tiefsten Tiefen religiöser Überzeugung und Begeisterung eintauchender Menschenwesen dem Gesamtbilde religiöser Lebensstimmung das Gepräge gibt. So unzweifelhaft zwar die christliche Ethik das Gleichsein der Menschen vor Gott betont, so entscheidend ist doch für die gesamte christliche Auffassung die Betonung der besonderen Begnadung einzelner Menschen durch Gott. Gleichwie in der jüdischen Anschauung die Propheten als unmittelbare Boten Gottes gelten, welchen vor allen übrigen Volksgenossen eine göttliche Erweckung zuteil geworden, so hat die spätere christliche Kirche in ihrer Organisation dem Priesterstande auf Grund sakramentaler Verbundenheit mit ihrem Gründer Jesus Christus die Sonderstellung vor dem Laientum zuerkannt und damit auf der christlich-religiösen Ebene die Gleichheit unter den Menschen aufgehoben. Schon Paulus betont im Römerbrief (Kap. 12), die Menschen seien „Viele Ein Leib in Christo, aber unter einander ist Einer des Anderen Glied, und haben mancherlei Gaben, nach der Gnade, die uns gegeben ist". So ist es ein durchaus christlicher Gedanke, daß Gott die einzelnen Menschen mit verschiedenartigen und verschiedengradigen Gaben des Geistes ausgerüstet habe, ja die Überzeugung von der unterschiedlichen göttlichen Begnadung verdichtet sich bekanntlich bei Augustin zur Lehre von der Prädestination, welche trotz aller Gegnerschaft gegen-

über der Scheidung von Priesterstand und Laientum später von **Luther** nicht zurückgewiesen, von **Calvin** sogar stark betont wurde.

Wenn auch Andeutungen solcher göttlichen Willensbestimmung über die Menschheit in den Verlautbarungen Jesu nicht von der Hand zu weisen sind, so ist unverkennbar besonders im Hinblick auf die inmitten der Weltgegebenheit zu betätigende Sittlichkeit die Verbundenheit der Menschen untereinander im Geiste der **Liebe** zum eigentlichen Kernpunkt der christlichen Religion geworden. Wohl mögen die Gaben des Geistes unter den Menschen verschieden verteilt sein, wohl mag es nach natürlicher Gesetzlichkeit hoch und niedrig geben, aber darum soll eine Einung der Menschheit nicht zur Unmöglichkeit werden. Die **Nächstenliebe** bleibt stets das oberste christliche Gebot.

Die wahre christliche Liebe ist aber ohne **Demut**, welche sich nicht nur Gott gegenüber, sondern auch vor den Mitmenschen kundgibt, nicht erfüllt. Aber nun beachte man wohl: Bedeutet wirkliche Demut und Unterordnung da, wo sie ernsthaft geübt wird, **Gleichheit**? — Wenn ich mich jemanden unterordne und anstatt meines Willens den seinigen gelten und geschehen lasse, dann setze ich mich nicht nur nicht ihm gleich, sondern ich bringe wissentlich eine Ungleichheit bewertend zum Ausdruck. Das Jesusgebot in Gethsemane: Nicht mein, sondern dein Wille geschehe, ist das unzweideutige, demutsvolle Bekenntnis des Meisters zu Gott als seinem Herrn und übergeordneten Schicksalsbestimmer.

Wiederum ist es der Grundsatz der **Ungleichheit**, welcher also selbst in der Betätigung der höchsten christlichen Eigenschaft, der demutvollen Liebe, zutage tritt und Geltung erlangt. Es ist, als ob der schwingende Pendel von der Seite des tyrannisierenden Individualismus her über den Nullpunkt der Gleichheit zur anderen Seite demuterfüllter Ungleichheit bewegt würde. Im Grunde genommen ist das ja auch gar nicht verwunderlich, da wir die Ungleichheit in der Veranlagung der Menschen erkannten. Gleiches hat etwas Stagnierendes an sich, Fortschritt und Leben kann nur unter neuen Impulsen entstehen und sich entwickeln. Das setzt aber einen tätig werdenden Ausgangspunkt voraus und mit dieser beginnenden Aktivität ist stets das Sichscheiden und das Ungleichwerden logischerweise verknüpft.

In der Tat ist innerhalb der christlichen Ethik der **Gleichheitsgedanke** nicht von irgendwie wesentlicher Bedeutung, ja, unter dem entscheidenden Gesichtspunkt der Gerechtigkeit und der Sündhaftigkeit im Menschenwesen erweist sich eine Scheidung geradezu als sittlich notwendig, so daß sich im sittlichen Urteil das Element des Ungleichen ohne weiteres zum Ausdruck bringt. Wenn man von kommunistischer Seite vielfach geneigt ist, für die Forderung der Gleichheit die christliche Ethik als Basis heranzuziehen, so ist das bei genauem Zusehen ein offenkundiger Irrgang.

Anders steht es mit der **Brüderlichkeit**, und damit kommen wir auf die eingangs angeregte Fragestellung zurück.

Brüder mögen sich voneinander durch Begabung und Wesen außerordentlich unterscheiden, und doch mag und soll nach christlichem Gebot Bru-

dergeist unter ihnen herrschen, d. h. Liebe aus wahrer, opferbereiter und fürsorgender Gesinnung heraus. Die Menschen sind nicht nur aus leiblicher Verbundenheit heraus Brüder, sondern um der Tatsache der geistigen Prägung alles Menschentums willen, in dessen Mittelpunkt der Gedanke der Gemeinschaft alles dessen, was Mensch heißt, und das religiöse Bewußtsein der Gotteskindschaft stehen. Ist Gott der Vater aller Menschen, so sind die Menschen Brüder. Als solchen liegt ihnen die sittlich-religiöse Pflicht der Betätigung des wahren Brudergeistes ob. In diesem Gedanken liegt die christliche Ethik eingebettet. Was Jesus darüber gelehrt, kommt erneut zur kraftvollen Betonung bei Dostojewski.

Jetzt kann es keinen Zweifel mehr geben: Weder ist es richtig, zu sagen: weil wir Menschen gleich sind, darum sind wir auch Brüder, noch ist es zutreffend, daß, weil wir Menschen Brüder seien, darum auch einander gleich seien. Sondern es ist in der Tat so, wie wir eingangs andeuteten: In der ethisch-religiösen Zielgebung bedarf es der Brüderlichkeit, der vom Brudergeist getragenen Liebe der Menschen untereinander, obwohl eine Gleichheit der Menschen nicht vorhanden ist. In der nackten Nebeneinanderstellung erweist sich somit „Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit" als ein Programm, aus welchem sich ein sittlich-religiöses Ideal herauslöst, wenn die Freiheit des Einzelmenschen ihre Erfüllung findet in der sittlichen Entscheidung für die Betätigung der Brüderlichkeit und die Gleichheit als Ausdruck einer in brüderlichem Geiste lebendigen Verbundenheit der Menschen untereinander aufgefaßt und betätigt wird.

Probleme der Film-Ästhetik.

Von Hans David.

I.

Ob der Film als vollwertige Kunst zu betrachten sei, ob er eine selbständige, eigengesetzliche Kunstgattung darstellt, die man in einem Atem mit Poesie, Musik, Architektur, den bildenden Künsten nennen sollte — diese Entscheidung ist im künstlerischen Bewußtsein unserer Zeit noch nicht gefällt. Wir sind von der hohen Mission des Films weitgehend überzeugt; indessen halten wir es für ungünstig, das Problem in polemischem Sinne zu behandeln. Wir werden versuchen, einen möglichst allgemeingültigen Umriß von den ästhetischen Möglichkeiten der neuen Technik zu geben und hoffen, daß diese Methode der Darstellung einen stärkeren Anreiz zur Auseinandersetzung gibt als eine von vornherein parteiisch eingestellte Materialausbreitung vermag. —

1. Filmszene und Bühnenbild. Eine kleine Schenke. An einem Tische in der Ecke sitzen zwei Menschen. Der eine spielt, gleichgültig und gedankenlos offenbar, auf der Ziehharmonika. Der andere, verwahrloste — der Typus deutet auf einen russischen Bauern — ißt und trinkt. Man spürt, daß er das völlig mechanisch tut. Seine Gedanken sind von anderem gebannt, von etwas sehr schmerzlichem; seine Seele lebt

gewissermaßen nicht hier und dieses Essen, dieses Trinken bedeutet nur, daß seine Glieder irgendeine Beschäftigung wollen: vor wenigen Augenblicken verlor sein Leben Halt und Ziel — so löste sich der Mensch auf in ein Bündel vielfältiger Muskelstrebungen. —

Das etwa gibt die zentrale Szene in Moskwins „Postmeister", dem stärksten tragischen Film, den wir bisher sahen. Eine Szene, deren Eindringlichkeit in der Beschreibung nicht wiedergegeben werden kann; — es muß die Wirkungsmöglichkeit des Films hier in einem besonders prägnanten Beispiel gefaßt sein.

Der erste Eindruck, wenn man sich dieses Bild rekonstruiert, wird meinen, die Bühne könne gewiß diese Szene ebenso packend darstellen. Die Erfahrung lehrt jedoch, — wer wäre im Film nicht leichter zu Tränen gerührt als im Theater! — daß regelmäßig das szenische Erlebnis im Film wuchtiger erscheint als das der gleichen Darstellung auf dem Theater. Diese Tatsache findet nur zum geringsten eine Erklärung in den Schwankungen der individuellen Leistung, die beim Theater täglich eintreten, für den Film, der die beste Lösung einer schauspielerischen Aufgabe festzuhalten vermag, auf ein Mindestmaß beschränkt werden können. Sondern sogar bei identischer Leistung würde sich ein bedeutsamer Unterschied geltend machen: das **Bild** der filmischen Szene ist ein anderes als das der theatralischen.

Der Bühnenraum bleibt während der ganzen Szene, so verschieden die Auftritte sein mögen, derselbe; die Zahl der an einem Abend ausführbaren Verwandlungen ist begrenzt, man wird also im Schauspiel mit möglichst wenigen Szenen auszukommen suchen. Der Raum im Film kann jeden Augenblick wechseln; eine technische Beschränkung besteht weder für die einzelne Szene noch für die Gesamtabfolge: für jeden einzelnen Abschnitt verfügt der Film über eine unendlich vielfältigere Auswahl. Es kommt hinzu, daß der Ort der gegebenen Aufnahmen in die folgenden hinüberwirkt, bis ein Ortswechsel sichtbar gemacht wird; es kann daher streckenweise ein kleinster Ausschnitt gezeigt werden, ohne daß die Illusion der Lokalität verschwindet. Derart kann der Film die Requisiten, die die Charakteristik des Raumes vollziehen, einzeln vorführen — die Bühne muß sie im Raume selbst vereinigen. Und ebenso kann er das Zentrum der Szene ohne Beiwerk herausstellen (wie unser Beispiel zeigt) — die Bühne muß den Kern immer mit der stets sichtbaren Schale umhüllen. Durch diese Tatsachen erhält der Film eine optische und sachliche Konzentration, die selbst das beschränkte Blickfeld des Opernglases nicht zu vermitteln vermag.

In unmittelbarem Zusammenhang mit der Änderung der Ausschnittsgrößen erfolgt eine Verwandlung der inneren Proportionen. Der Rahmen des Filmbildes bleibt im ganzen konstant. Je kleiner also der Ausschnitt, um so größer das Abbild des Gegenstandes. Nun entsteht für die Gegenstände im Film wie auf der Bühne die Empfindung einer **Normalgröße**; aus dem Wechsel der Bilder entspringen also die vielfältigen Proportionen zwischen der Größe einer Norm, eines augenblicklich zu sehenden und eines in der Erinnerung haftenden — eben vorübergezogenen — Gegenstandes. Aus dem Spiel dieser Maßverhältnisse erwächst die Empfindung vielfach wechselnder **Abstände**. Man sieht das Objekt bald aus einer mittleren Entfernung, bald entfernter, bald unmittelbar vor sich; man gewinnt auch hier einen Reichtum, dessen die Bühne notwendig entbehrt — der Raum, in den ein Mensch hineingestellt wird, bleibt derselbe; man hat nicht die Möglichkeit, nachträglich die Proportionen zugunsten oder zuungunsten des lebenden Wesens zu verändern.

Bei der Änderung der inneren Größenverhältnisse wandert der Blickpunkt in einer gleichbleibenden Richtung auf das Objekt zu oder weicht von ihm zurück. Diese Blickachse bleibt im Theater stets dieselbe; die Bühne hat für den Zuschauer nur einen

Aspekt. Der Standort des Beschauers im Film wechselt fortgesetzt. Wir sehen den Gegenstand bald von vorn, bald von der Seite, jetzt von unten, jetzt von hinten — wie es dem Operateur beliebt. Auch hierin liegt eine tiefe Möglichkeit der Intensivierung theatralischer Eindrücke durch den Film.

2. Der Film und die hörbare Welt. In jedem der besprochenen Fälle ändert sich das Verhältnis von Zuschauer und Objekt. Im Theater bleibt der gesehene Ausschnitt, die Entfernung zwischen Betrachtendem und Bühne, der Winkel von Sehachse und Bühnenachse während einer Szene unveränderlich; im Film ist jedes der Elemente variabel. Nun kann der einzelne Mensch in Wirklichkeit ein Objekt während eines einzelnen Moments nicht von zwei Punkten her, nicht in zwei Größen, nicht auf zwei Seiten sehen; wenn der Film etwa den Entfernungswechsel plötzlich — nicht kontinuierlich nach Art eines Herantretenden — vornimmt, so liegt darin ein vom Einzelmenschen nicht realisierbarer Vorgang. Die größere Beweglichkeit, die aus dieser erwachsende intensivere Darstellung wird also nur dadurch ermöglicht, daß eine ideelle Vielheit von Menschen zusieht, von Menschen, deren jeder das von seinem individuellen Standpunkt aus zu gewinnende Bild weitergibt. Anders formuliert, daß zwischen Objekt und Zuschauer eine Vermittlung sich einschiebt: ein in Ort und Zahl willkürlich aufstellbarer Apparat. Wir sehen nicht mehr den Vorgang selbst, sondern seine Reproduktion. — Aus diesem Ersetzen des jeden Abend von neuem lebendig wiederholten Vorgangs erklärt sich der tiefste negative Unterschied des Films vom Theater:

Wir stehen als Menschen zugleich im Reiche des Lichts, des Geräuschs, des Raums. Wir haben verschiedenartige Organe für das Sehen, das Hören, das plastische Fühlen. Diese Organe werden von einem Körper getragen, sie können zusammen, gleichzeitig reagieren. Der Apparat — wie jede Maschinerie — vermag nur eine Arbeit zu leisten. Wir können die Geräusche aufnehmen, jedoch nur abgelöst von Bild und Körper. Wir können ebenso das Bild photographieren, jedoch eben abgelöst von Ton und Raum. Selbst wenn wir die akustischen Teile der Szene gleichzeitig aufnehmen und wiedergeben, bleibt der Eindruck ein doppelter, gespalten. So weit sich der sprechende Film entwickeln wird: eine Konkurrenz mit dem Sprechtheater wäre ein ästhetischer Nonsens.

Müßte die Kunst ein einfacher Abklatsch des Lebens sein, so könnte man mit dieser Armut des Films gegenüber dem Theater eine Ablehnung der kinematographischen Kunst überhaupt begründen. Indessen wie Malerei und Plastik — die ja ebenfalls nur eine Seite der Wirklichkeit darstellen — selbst wenn sie es nicht bewußt erstreben, ihre Objekte verwandeln, so gibt auch die Bühnenwelt, obwohl sie als einziges künstlerisches Gebilde in den drei Lebensreichen zugleich spielt, ein stilisiertes Abbild des realen Daseins — man denke an die Konzentrierungen des Orts, der Zeit, der Handlung, der Charaktere. In unserem Zusammenhange wird vor allem die Stilisierung des Sprachlichen bedeutsam. Die akustische Pause wirkt regelmäßig nach verhältnismäßig kurzer Zeit als Leere, künstlerisches Unvermögen. So wird auf dem Theater vieles in Worte umgesetzt, was im Leben verschwiegen geblieben wäre. Die Stilisierung des Theaters auf akustischem Gebiet verursacht derart — der seltenere, aber krasse Sonderfall des Monologs verdeutlicht den Sachverhalt zur genüge — eine eigenartige Hypertrophie des Worts, eine Überspannung des normalen Sprachmaßes. Schon früh stand eine entgegengesetzt gerichtete Stilisierung dem Sprechtheater gegenüber, Pantomime und Ballett. Wie die gesprochene Handlung, so formt die nur dargestellte eine Seite der Wirklichkeit — wie im Hamlet die gleiche Szene erst als Pantomime, dann rhetorisch erfüllt dargeboten wird. Die Ausscheidung

der sprachlichen Welt bedeutet eine Beschränkung, eine Änderung der künstlerischen Absicht, nicht einen Verlust.

Es ergibt sich jedoch hier — für den Film wie die (nicht von Musik begleitete) Pantomime — eine Schwierigkeit:

Wir sind gewohnt, Gegenstände der Fläche oder des Raums, Bilder und Plastiken anzusehen. Wir betrachten Serien gleichartiger Werke mit Vergnügen, mit Vorliebe — wie ein reiches gotisches Chorgestühl weit reineren Genuß bietet als eine Sammlung verschiedenartiger Werke. Aber wieviel Stunden wir auch der Betrachtung eines Objekts widmen mögen, die Gegenstände verändern sich nicht, die Betrachtung bleibt ästhetisch außerhalb des Zeitgefühls. Im Theater hingegen, im Film geschieht etwas, wir empfinden einen eine Zeitspanne erfüllenden Ablauf. Nun besteht ein tiefer Zusammenhang zwischen der Zeit und der hörbaren Welt. Jedes akustische Ereignis hat ja eine zeitliche Dauer, und wir empfinden ein merkwürdiges Verlangen, umgekehrt zu jedem (in der Zeit stattfindenden) Geschehen eine akustische Parallele zu vernehmen. Die Vorstellung eines geräuschlosen Geschehens — und sei es ein einfaches Schreiten — hat etwas in hohem Maße Unheimliches; ein Ort, zu dem kein Geräusch dringt, gilt uns als Symbol des tiefsten Kerkers, als grauenhaft. Die die Zeit gewissermaßen für ihre Existenz benötigenden Künste bedürfen also einer akustischen Ergänzung, sei es durch Worte, durch Geräusche, sei es durch die akustische Kunst, die Musik; die genannten Pausen im Sprechtheater, die kurzen Strecken unbegleiteten Films, die man zuweilen sieht, wirken peinlich genug. Dabei ist nicht wichtig, daß wir etwa ein in der Realität zugeordnetes Geräusch vermissen, das Rasseln eines Autos, das Krachen eines zerbrechenden Glases — selbst wenn wir uns die in der Natur geräuschlose Entwicklung einer Blume anschauen, verlangen unsere Sinne die Eröffnung des hörbaren Reichs.

Wir betonten, daß der Film eine Verselbständigung der sichtbaren Elemente sei. Wenn also nunmehr von einer anderen Seite her eine Gleichzeitigkeit akustischer Phänomene gefordert wird, so kann es sich nicht darum handeln, die ausgeschlossenen Elemente wieder zu inthronisieren; das Reich des Hörbaren erscheint hier — in schroffem Gegensatz zur Sprechbühne — als von der Handlung unmittelbar nicht abhängig. Film und Musik sind auch in ihrem Zusammenwirken als selbständige Künste anzusehen, wie zwei Pferde, die an einem Wagen ziehen. Das ist im Ballett — wir denken an das dramatische Ballett des 18. Jahrhunderts und an einiges in den Handlungsballetten der Diaghilew-Truppe — prinzipiell anders; hier erwächst der Tanz unmittelbar aus der Musik, die ihrerseits einer allgemeinen poetisch-choreographischen Vorlage ihre Entstehung verdankt.

Die Selbständigkeit der akustischen Unterlage gibt der Handlung eine eigenartige Lizenz: die akustische Phantasie des Zuschauers wird von der gebotenen Musik absorbiert, infolgedessen ist er nur in geringem Maße imstande, aus den Bildern selbst Geräusche gewissermaßen abzulesen, der Handlung konforme Geräusche zu verlangen. Man kann daher im Film sprechen und schreien sehen, ohne etwas Ungereimtes zu empfinden. Freilich fühlen wir eine Grenze dieser Gleichgültigkeit. Wenn nämlich das Gebiet des Akustischen, das die Untermalung bietet, auf dem Bildstreifen berührt wird, kann jene Freiheit nicht aufrechterhalten werden; Geräusch und Musik tangieren einander nicht, dargestellte und gespielte Musik hingegen bedenklich. Wie entfernte Farben des Spektrums einander beim Zusammenklang nicht stören, wohl aber nahe benachbarte. Daher muß man in solchen Fällen entweder die Musik dem Film angleichen oder auf die Darstellung der Musik verzichten — das Auftreten eines Sängers im „Rosenkavalier" ließ den ästhetischen Fehler deutlich empfinden. Allenfalls

ein exotisches Instrument, dessen Klang uns nicht unmittelbar im Ohre liegt, oder ein Instrument, dessen Klang nur imitiert, nicht wiederholt wird — Mozarts Leierkasten zu einer Szene mit diesem Instrument würde durchaus befriedigen — machen eine Ausnahme der aufgezeigten Lehre.

Wenngleich ein genetisches Verhältnis zwischen Film und begleitender Musik nicht postuliert werden kann, besteht zwischen beiden ein allgemein künstlerischer Bezug. Indem nämlich die filmische Szene wie die musikalische Komposition, einzeln betrachtet, bestimmte Affekte umschließt und erweckt, befinden sich beide in ihrer Wirkungsmöglichkeit auf demselben Gebiet; es muß also, soll nicht eine innere Diskrepanz unseren Eindruck zerreißen, eine Gleichgerichtetheit der optischen und akustischen Seelenspannungen gefordert werden. Im Idealfalle entspringen Film und Musik den gleichen psychischen und poetischen Voraussetzungen: der einzelne Film erhält seine eigene Musik. Nun ist die Produktion der Filmindustrie unendlich viel größer, als daß etwa eine musikalische Schnellfabrikation gleichen Schritt halten könnte. Andererseits ist ja eine unmittelbare Beziehung der hörbaren Phänomene auf die sichtbaren weder möglich noch gefordert. Man greift also zumeist auf bereits vorhandene Musikstücke zurück, sucht dem Charakter der Szene entsprechende Kompositionen; der Verlust eines innigsten Kontakts wird mindestens wettgemacht durch den Gewinn besonders prägnanter musikalischer Charaktere.

Die so gewählten Stücke sind ursprünglich als akustisch selbständig gemeint; die Frage ist jeweils, bis zu welchem Grade sie diese Tendenz unwandelbar tragen. Die ernsteste Kunst erfüllt ihren Sinn, uns (vermittelst des Ohres) in unserer Totalität zu beschäftigen, in solcher Stärke, daß man nicht gleichzeitig sehen kann; es wäre ein Irrsinn, wollte man Fugen von Bach oder späte symphonische Werke Mozarts zu einem Bildstreifen vorführen. Je intensiver oder je komplizierter ein Werk ist, um so schwerer läßt es sich im Kino einführen — daher das Versagen der Rosenkavaliermusik —; je simpler in ihm Steigerungen und Affekte hervortreten, um so geeigneter wirkt es — daher die Eindringlichkeit von Werken Dvořaks und Tschaikowskis als Filmmusiken. Damit sagen wir nichts aus über die Qualität der Werke; man könnte Händel gut verwenden, man spielt Haydn, den mittleren Beethoven mit gutem Gelingen. Auch leiden die meisten Werke unter dieser Verwendung nicht, ja es kann eine Assoziation mit den Affekten der Szene für das Verständnis der Komposition ein tieferes Verständnis vermitteln. So darf ich gestehen, daß mir der formale Sinn und die finster dämonisch-romantischen Klänge von Schuberts h-moll-Symphonie, (die die normale Aufführung regelmäßig vertuscht), im Kino zum ersten Male aufgegangen ist; man spielte das „große weiße Schweigen" (Südpolarfilm) und dazu einen erlesenen Strauß klassischer Musik.

Das Verhältnis von Film und Musik kann freilich in einer Beziehung nicht als endgültig angesehen werden:

Der Film gibt eine mechanische Wiederholung, der Apparat vollzieht die Vorführung; die Musik wird von Menschen gemacht. Sie zeigt die unnatürliche Erscheinung einer häufigen Wiederholung einer Handlung durch ein lebendiges Geschöpf; eine Mechanisierung der ursprünglich vitalen Kräfte, die wie dem Spielenden, so dem Hörendem auf die Dauer unerträglich wird. Der Film hat die Lösung gefunden; im Gegensatz zu der unnatürlichen Reihenvorstellung wird die Arbeit einmal geleistet und kann nun fixiert weitergegeben werden. Dasselbe wird mit der Musik geschehen müssen; die jetzigen Verhältnisse lassen einen offenen Widerspruch zwischen Filmdarbietung und Musikvorführung empfinden, ja, ein eigenartiges Übertonen der Musik, deren individuell-

momentanen Unregelmäßigkeiten die Aufmerksamkeit unangenehm absorbieren. Hier — nicht auf dem Gebiet des Sprechfilms — liegt die Zukunft des akustischen Films: man wird die Musik zusammenstellen wie bisher — vielleicht auch lassen sich mit den freiwerdenden Kräften bedeutend mehr originale Filmmusiken erzeugen — man wird die Musik von besten Musikern spielen lassen und die Fixation mit dem Film vorführen. Dann ist das Verhältnis von Film und hörbarer Welt in jeder Richtung ausgeglichen.

3. Der Gegenstand des Films. In jeder Kunst bestimmen die technischen Voraussetzungen wie die Art der Darstellung so vor allem bereits die Auswahl des Gegenstandes; die Künste sind weniger verschiedenartige Lösungen eines Problems als vielmehr verschiedenartige Problemstellungen.

Der Film ist — nach den bisherigen Untersuchungen — eine auf Optisches beschränkte, zeiterfüllte, durch ein technisches Zwischenglied vermittelte Kunst. Die Verselbständigung des sichtbaren Reichs — im Gegensatz zum Theater — nähert den Film dem Bilde. Das Bild aber sprachen wir wegen seiner Unveränderlichkeit als zeitlich indifferent an; dem Film, der einen Zeitabschnitt erfüllt, bleibt das Gebiet des zeitlich Gleichgültigen verschlossen. Eine Folge ruhender Einzelphotographien ergibt, wie etwa die Reklameplatten zeigen, auf der Leinwand einen unbefriedigenden Eindruck; der Film muß durch schnellen Wechsel seiner Bilder oder (bzw. und) Bewegung innerhalb ihrer den Kontakt mit dem Zeitbewußtsein wahren: der eigentliche Gegenstand des Films ist das bewegte Objekt.

Man hat die dem Bilde verschlossene Möglichkeit der Darstellung nichtruhender Gegenstände nach einer Seite hin gründlich verwertet, indem man die aufregende Geschwindigkeit eines Rekordtempos, die der Mensch von Natur aus liebt, ausnützte. Nun muß aber dieses Gebiet, so viele sich bewegende Gegenstände es gibt, als in ästhetischem Sinne arm bezeichnet werden; die Schnelligkeit ist nur eine ästhetische Chance und darum wenig ausgiebig. Wir dürfen heute bereits sagen, daß dieses Gebiet im Film einigermaßen erschöpft ist; die Jagd der Maschinen, das in jeder Wochenschau auftauchende Rennen langweilt, wirkt veraltet. Ein Film wie „Mädchenscheu", der eine endlose Hetze enthält, zündet nicht mehr; der große Erfolg liegt bereits auf der Seite der Ironisierung der Maschine, wie sie das Schneckentempo der Eisenbahn vor bald 100 Jahren in Buster Keatons „Bei mir Niagara" so köstlich zeigte. Indessen: die Sensation in der Bewegung erfüllt nicht die ganze Möglichkeit der Vorführung mechanisch bewegter Objekte. Für den Gang der Handlung wird eine Verfolgung mit Laufen und Klettern, wird Auto und Flugzeug so wichtig bleiben wie bisher, so wichtig sein, wie es der Bote in der griechischen, der Vertraute in der französischen Tragödie war: als für die Weiterführung der Handlung unumgänglich notwendiges Mittelglied. Der tiefe Zusammenhang zwischen der Verwendung eines Apparats für die Darbietung des Kunstwerks und der Darstellung von Apparaten durch dieses läßt sich nicht zerstören; und damit die freilich nur cum grano salis gültige Wahrheit, daß der Film ebenso ein Kind wie das Abbild einer technischen Zeit ist. —

Eine zweite primäre Gruppe von Objekten zeigt, daß der Film nicht in erster Linie ein mechanistisches Gebilde ist, daß ihm vielmehr durchaus — hier liegt ein erster Beweis seines künstlerischen Charakters — am Seelischen seines Gegenstandes liege. Wir meinen die Welt der Requisiten. Das Theater — wie die Spielpraxis der Shakespeare-Zeit beweist — ist von ihnen im Prinzip unabhängig; der Film, in dem die Menschen nicht persönlich auftreten, muß versuchen, das Fluidum, dessen direkte Darstellung ihm entgeht, aus der Einwirkung auf einen möglichst weitgefaßten Kreis von Erscheinungen fühlbar zu machen. Infolgedessen sehen wir im guten Film regel-

mäßig und mit vollem Recht das ganze Milieu ausgebreitet, aus dem der Mensch erwuchs, und alle Auswirkungen, die von ihm auf jenes zurückstrahlen. Es kommt dem Film zugute, daß er die Gegenstände einzeln darstellen kann, ohne den Gang des Ganzen zu zerreißen; er vermag das einzelne Objekt mit der Sorgfalt zu erfassen, mit der ein bildender Künstler oder ein Landschaftsphotograph wie Hielscher seine Objekte auswählt und gestaltet. Die Regisseure haben eine bewundernswerte Produktivität in dieser Richtung entfaltet, und jeder Film unserer Meister bringt neue Entdeckungen auf diesem Gebiete. Manche Filme haben geradezu ein gegenständliches Thema, wie „Schatten", Grunes „Straße" — wohl der modernste Film, den es gab — ferner „Ein Weib, ein Tier, ein Diamant" — hier wurde der Zauber eines verschlafenen alten mitteldeutschen Ortes gebannt —, Grunes „Komödianten" — hier bauten sich die Requisiten des Dorftheaters wundersam auf. In Joe Mays „Tragödie der Liebe" gab es unvergeßliche Einzelbilder, die das von uns Gemeinte verdeutlichen können: ein Kellerfenster am Abend (Großaufnahme), in dem die Seele einer ganzen sozialen Sphäre spürbar wurde; eine läutende Schelle, eine Umschaltung in der Telefonzentrale — man tat einen tiefen Einblick in das Laufen der Maschinerie unseres Lebens.

Es hat sich hier eine Liebe zu den leblosen Dingen herangebildet. Sie treten — wenn auch nur für einen Augenblick — unausweichbar vor das Auge des Beschauers; man erkennt ihren Sinn, ihren Charakter, empfindet, wenn man es nie sonst tat, den seelischen, den ästhetischen Wert eines kleinen Gebildes. Daraus entspringt eine große Bedeutsamkeit des Films für den einzelnen wie im volkspädagogischen Sinne. Am Film lernt man sehen, sehr gründlich sehen; da die Lehrer Menschen sind, deren Produktivität eben im sehenden Entdecken liegt; dabei ohne das Gefühl, daß man schulmeisterlich gelehrt werde, sondern so, als ob man selbst alle diese Züge entdeckt habe. —

Das Requisit, zumeist ein lebloser Gegenstand, so groß seine Bedeutung und Wirkung werden mag, kann eine Erfüllung der Hauptfläche des Geschehens schwerlich vollziehen; wir müssen als Hauptträger des Films ein bewegliches Objekt nennen und zwar — da das automatisch bewegte, wie wir sahen, nicht sehr ergiebig ist — das sich selbst bewegende: das lebende Wesen. Hier wäre vorerst das Leben der Pflanzen und Tiere zu nennen; indessen, der Naturfilm kann im allgemeinen nur eine Bestandaufnahme geben und ist darum der Kunst fast so wenig zuzuzählen wie die Zeichnungen in einem anatomischen Lehrbuch. Unser Interesse richtet sich auf Formen, Bewegungen, Lebenspraxis; ein tieferes Verständnis der inneren Voraussetzungen fehlt uns, und wenn wir einmal wirklich gepackt werden — wer „Urwelt im Urwald" sah, wird das Faultier, dieses selbstzufrieden träge Ebenbild des Bierphilisters, nie vergessen — so geschieht es durch einen Anthropomorphismus (der freilich nicht beabsichtigt erscheinen, durch Zwischentext vorgeschrieben sein darf). Das eigentliche Gebiet, auf dem wir Differenzierung der Reaktionen und Affekte empfinden können, und also dasjenige Gebiet, innerhalb dessen Kunst möglich ist, bleibt trotz der Verbreitung und Beliebtheit des Naturfilms — der andere Interessen als künstlerische befriedigt — das menschliche Leben.

Wie im Reich der Requisiten, gehorcht der Film auch hier anderen Gesetzen als das Theater: die Aussprache, die die Bühnenhandlung trägt, wird ersetzt durch ein nur sichtbares Geschehen. Wir werden also das (auf dem Theater mögliche) kaum in Mimik umgesetzte Gespräch im Film als rein auf Mimik gestellt wiederfinden. Man schließt vielfach daraus, der Film müsse mit gröberen Mitteln arbeiten. Freilich wird die Unmöglichkeit der Aussprache den mimischen Ausdruck verstärken — Chaplin

läßt seine Schauspieler nur flüstern, weil lautes Sprechen einen Teil ihrer Aufmerksamkeit absorbiert und den Ausdruck abschwächt —; indes liefert etwa Lubitschs feines Lustspiel „Küß mich noch einmal" den treffenden Beweis, daß im Film so zurückhaltend, so sparsam gemimt werden kann wie auf der Bühne. Ja, wir behaupten, daß gerade die feinen Züge der Mimik im Film weit stärker zur Geltung kommen als im Theater — die Gründe haben wir besprochen. Allerdings sieht eine auf die Mimik beschränkte Szene anders aus, als eine, in dem die Umsetzung ins Bildhafte gewissermaßen als Begleitung gefaßt wird: man wird vor allem einfache und starke Affekte bevorzugen im Gegensatz zum spezialsierenden Theater. Dieser Tendenz kommt die Tatsache zugute, daß eine Reihe von Szenen allerhöchster Spannung sich auch im täglichen Leben lautlos abspielen. Der Film hat nun zwar die Lizenz, sprechende Personen darzustellen; indessen wird eine in Wirklichkeit stumme Szene — weil sie der ästhetischen Rechtfertigung weniger bedarf — im Film eine um so größere Wirkung erzielen. Musterbeispiele solcher schweigender Szenen sind die beschriebene im „Postmeister" — ihre Stärke zeigt sich darin, daß sie für viele ästhetische Probleme wesentliches aussagt —, die Ermordung des Nebenbuhlers in „Varieté", die Aufnahme der Todesnachricht des Sohnes durch die Mutter in Chaplins tragischen Film (A woman of Paris = die Nächte einer schönen Frau). In solchen Auftritten macht der Film einen Fehler, ja, wir dürfen sagen eine Sünde des Theaters wieder gut.

Es wird hier eine eigenartige Erfahrung bedeutsam:

Die gesprochene Szene, deren Aufbau den Gedanken mit verwendet, wird regelmäßig im Zusammenhang ihrer Voraussetzungen betrachtet; die optische Szene kann in jedem Augenblick von ihren individuellen Vorbedingungen losgelöst angeschaut werden. Die an der Leiche des Kindes weinend zusammensinkende Mutter — so unsinnig die Ursachen, die zu dieser Szene geführt haben, sein mögen —, dieser Auftritt wird, wenn er schauspielerisch ganz erfüllt ist, packen. Daher etwa Ibsens Wildente im Film — Lupu Picks „Haus der Lüge" — wo die Szene als solche zur Wirkung gelangt, viel tieferen Eindruck hinterläßt als im Theater, wo wir uns gegen die dialektischen Voraussetzungen wehren. Der Film richtet demgemäß sein Hauptaugenmerk auf die Stimmung der Szene, die Affekte der handelnden Personen; eine überzeugende tragische Verknüpfung, so sehr sie ästhetisch gefordert werden muß, ist praktisch nicht unumgänglich notwendig. Daher der gewaltige Eindruck, der Chaplins Filmtragödie trotz bedenklicher Mängel im Text gelingt. Die Eindringlichkeit der Szene läßt ihre Bedingungen vergessen. Und daß der Film gerade Affekt und Stimmung einer Situation außerordentlich intensiv zu geben vermag, wird sich nach den bis heute gebotenen Leistungen schwerlich bestreiten lassen. —

Die Gegenstände des Films haben ein doppeltes Verhältnis zur Realität: in einem Falle nimmt der Film die Wirklichkeit auf, im anderen schafft er ihr ein Ebenbild, das sich von ihr mehr oder minder stark unterscheidet.

Eine eigenartige Zwischengruppe bilden die technischen Tricks von Aufnahmen. Naturalistische Objekte werden mit Hilfe irgend eines Kniffs — der Vergrößerung, der Winkelverstellung, der Übereilung oder Verlangsamung — verändert; wir erwähnen das Hinaufklettern an senkrechten Wänden in Harold Lloyds „Ausgerechnet Wolkenkratzer", den fliegenden Teppich im „Dieb von Bagdad", die leider unausgeführt gebliebene Idee einer Darstellung von Gullivers Reisen —; man könnte die Reihe endlos fortsetzen. Die Wirkungen solcher Umbiegung der Wirklichkeit sind teils komische — man denke an das Einknicken der Laternenpfähle in Chaplins „Kid" — teils

sensationell aufregende — z. B. beim Ichthyosaurier in den Straßen Londons aus „Die verlorene Welt" —. Ästhetisch hat dieses Gebiet keine allzugroße Bedeutung; es ist in gewissem Sinne ärmlich, sodaß wir die Bedeutung des falschen Scheins für den Aufbau des Filmwesens im Publikum häufig überschätzt empfinden.

Weit größeres Interesse vermag der gezeichnete Film zu erwecken. Hier wird das Objekt nicht im Raume aufgenommen, sondern für den Film erst erzeugt, die Gegenstände entstehen in der Fläche erdacht. Die ganze Freiheit zeichnerischer Gestaltung steht diesen Filmen zur Verfügung, die bereits eine Fülle guter Beispiele geboten haben — wir denken an Pinschewer-Reklame, an eine kleine Reihe hübscher Äsopfabeln, vor allem an die unvergeßlichen Erlebnisse Felix des Katers. Charakteristisch wirkt dabei vor allem die Sparsamkeit der Darstellung; alles überflüssige Beiwerk scheidet von selbst aus, die weiße Fläche — die im naturalistischen Film nicht geduldet werden kann — erfüllt einen großen Teil jedes Bildes. Sodann vermag die Zeichnung vor allem die Wirklichkeit zu verzerren, zu ironisieren; so entsteht hier die köstlichste Komik — man muß einmal Felix haben gehen oder springen sehen. Und endlich hat der gezeichnete Film nicht die Grenze, die die Naturgesetze uns aufzwingen: hier kann man fliegen, man kann seine Gedanken sehen, sich schnarchend einen varitablen Ast sägen (der einem dann freilich auf die Nase fällt), man kann mit dem Fragezeichen des „was nun?" nach Gegenständen angeln, Mäuse Klavier spielen lassen — kurz, es gibt kein vergnüglicheres Reich als diese unbeschwerte Welt einer listigen Technik.

Im gezeichneten Film wird das Bild des Objekts in freier Umwandlung der Wirklichkeit erzeugt; in der Gruppe des stilisierenden Films wird das Objekt wie ein natürliches aufgenommen, aber statt der Wirklichkeit wählt man eine Umformung: einen stilisierten Gegenstand. Wie im Theater vor allem des Expressionismus die Stätte der Illusionslandschaft vielfach durch eine nur andeutende Linienführung oder gar — wie in Tairoffs Kammerspielen — durch eine Konstruktion erfüllt wurde, so kann auch der Film mit künstlerisch vereinfachten oder von der Phantasie geschaffenen Gegenständen arbeiten. Der erste bedeutende deutsche Film, der „Golem" — man sollte ihn einmal wieder hervorholen — gab in den genialen Bauten Pölzigs einen idealischen Hintergrund; „Dr. Caligaris Kabinett" spielte vor einer expressionistischen Traumwelt — die ästhetische Rechtfertigung, man habe die Welt eines Irren dargestellt, war überflüssig und peinlich. Man hat Traumszenen mehrfach mit unnaturalistischen Gebilden aufgebaut — wir denken an das „Wachsfigurenkabinett" — und tatsächlich verlangt man von Filmen, die Traum und Wachen nebeneinanderstellen, eine deutliche Unterscheidung der beiden Welten, die sehr wohl mit Hilfe einer Stilisierung der geträumten Gegenstände erfüllt werden kann [1]). Jedoch ist die Stilisierung zu filmender Objekte durchaus nicht auf die Darstellung des Traumes beschränkt, auf die Vorstellung einer an sich unrealen Welt: sondern die Darstellung der existenten Gegenstände kann sich dieses Mittels der künstlerischen Steigerung bedienen, und wir sind überzeugt, daß der Film, je mehr er sich seines künstlerischen, formenden Charakters bewußt wird, um so stärker stilisierte Umgebung für seine Figuren bevorzugen wird. Freilich — darin besteht die Gefahr der Anwendung nichtnaturalistischer Objekte — darf die Stilisierung niemals als künstlerisches Unvermögen, als Armut erscheinen; man muß eine

[1]) Ein charakteristisches Versagen bot der in mancher Hinsicht wertvolle Film „Schatten", indem er bei eintretender hypnotischer, nur vorgestellter Handlung keine bildliche Änderung einführte; in jüngster Zeit konnte man an „Geheimnisse einer Seele" alle Stufen von der völligen Erfüllung der gestellten Aufgabe — in Teilen des Traums — bis zum blinden Vorübergehen am ästhetischen Problem — in Teilen der Assoziationsszenen — ablesen.

ästhetische Absicht spüren, den vereinfachenden Stil von Anfang bis zu Ende konsequent durchgeführt empfinden und die Schauspieler als in diesen Rahmen sich einfügend, ja ihn bestimmend anerkennen können — Klöpfer bot in der „Straße" eine vorbildliche Leistung übernaturalistischen Schauspielstils. Im ganzen stehen wir in diesem für die künstlerische Zukunft des Films wohl bedeutsamsten Gebiete erst am Anfang. Wir gestehen, eine befriedigende Gesamtdurchführung niemals gesehen zu haben — vielleicht hat es in Frankreich einige gute Exemplare der Gattung gegeben —; die seltenen Stellen, die das idealisierende Darstellungsprinzip anwandten, fanden sich zumeist in Filmen, die ihrer Natur nach eine realistische Darstellung gefordert hätten. Wenn nämlich ein Film das Bild einer vergangenen Welt zu rekonstruieren versucht, (nicht es aus der Phantasie neu erschafft), muß er eine vollkommene Illusion geben; man kann weder die Darstellung des Lebens vorsintflutlicher Tiere, der „verlorenen Welt", noch des Niebelungenschicksals, noch der Passion — Wienes Inri — mit gemalten Dekorationen, stilisierten Bauten durchbrechen. Man könnte allerdings diese Stoffe ebensogut, vielleicht sogar mit stärkerer Wirkung als phantastische behandeln, von Anfang an in ein irreales Gewand kleiden; die Illusion wäre dann gewissermaßen nicht eine des Auges, sondern eine der Idee, des höheren Vorstellungsvermögens. Diese Aufgabe verlangt allerdings ein außerordentlich hohes künstlerisches Niveau — der Stil muß ja in jedem Augenblick als bewußte Neuschöpfung wirksam sein; indessen, wir sind überzeugt, daß man das Ziel erreichen wird: kein prinzipieller Einwand, keine ästhetische Hemmung hindert die Lösung des Problems. Im heiteren Film, der das Wechseln der Stilcharaktere leichter vornimmt, fanden wir manchen bedeutungsvollen Ansatz — entzückend war etwa die Welt Harun al Raschids im Wachsfigurenkabinett —; das beste Einzelbeispiel, das wir überhaupt sahen, gab ein im übrigen sehr schlechter Film, der bei der Uraufführung ausgepfiffen wurde — „Die Taifunhexe"; der Film setzte ein mit einem Landschaftsbilde: eine Lustjacht exotischer Prägung auf einen großen See, eine gemalte Gegend, Hügel, Berge, Wolken, die Sonne. Das war unendlich fein und hübsch gemacht — ich erinnere mich des Namens Cäsar Kleins — und haftet als einer der reinsten ästhetischen Genüsse, die der Film bisher bot. —

Wie vollzieht sich in all diesen Fällen die künstlerische Formung des Gegenstandes?

In allen Künsten, die ein gegenständliches Objekt wiedergeben, finden wir eine Zweiheit der Gebilde vor, das Objekt und die künstlerische Darstellung. Ebenso im gezeichneten Film: dem realen Gegenstand tritt das formal prägende, umgestaltende Abbild gegenüber, der Wandlung des Stoffes zur künstlerischen Prägung vollzieht sich gewissermaßen zwischen Objekt und Gegenbild.

Der photographierte Film kann das Objekt, wie es sich der Kamera stellt, nicht weiter verändern; soll eine formende Umgestaltung erfolgen, so muß sie am Objekt selbst geschehen. Wir haben also für den stilisierenden Film regelmäßig drei Sphären zu unterscheiden, das reale Objekt, das geformte Objekt, die Darstellung.

Der naturalistische Film verändert die Realität der Objekte nicht; er nimmt sie auf, wie sie sind, nicht eine abwandelnde Nachschaffung. Aber auch hier sind wir dem Zwang künstlerischer Gestaltung nicht entronnen: Man hat längst eingesehen, daß die Photographie nicht mechanisch reproduziert, sondern eine lebendige Wiedergabe, Formung zu bedeuten vermag. Die Auswahl des Gegenstandes in seiner Art, seiner Lage, die Größe des Ausschnitts, der Zusammenhang der Bilder — all diese Elemente ermöglichen eine formale Prägung, die genügt, auch den naturalistischen Film als für den ästhetischen Einzeleindruck seiner Bilder verantwortlich zu empfinden.

Wir sprachen bereits aus, daß im Film das Optische des Theaters übernommen wird ohne die dort mit ihm verknüpften akustischen und räumlichen Empfindungen. Der Film gibt Bilder, auf eine Fläche projizierte Räume, nicht diese selbst; er gibt nicht besser Tiefe als eben ein Bild, nie wirkliche wie die Plastik, sondern bestenfalls eine Illusion.

Nun erschweren einige Differenzen zwischen Auge und Kamera das Entstehen der Raumillusion aus der Photographie bedenklich. Wir sehen mit zwei Augen; je näher der Gegenstand heranrückt, um so stärker unterscheiden sich die beiden Abbildungen — wir gewinnen hieraus eine sehr präzise Entfernungsvorstellung, die dem Einbild versagt bleibt. Sodann ist die Aufnahmefläche des Auges, die Netzhaut, gekrümmt, die Platte, das straff gespannte Filmbild gerade, infolgedessen nehmen wir andere Proportionen auf als die Kamera — wer Gelegenheit hatte, etwa in den Maßen zuverlässigste Aufnahmen (etwa der Preußischen Meßbildanstalt), Innenaufnahmen gotischer Kirchen u. dergl. zu sehen, weiß das; die unproportioniert großen Hände auf photographischen Porträts dürften ebenso zu erklären sein. Und endlich mag unser Wissen um Größenverhältnisse das Bild unseres Auges in mancher Beziehung berichtigen — die Proportionen innerhalb des fixierten Bildes lassen sich durch keine Vorstellung mehr verändern. Aus all diesen Gründen muß die Abbildung eines Raumes auf die Fläche als außerordentlich schwierig gelten — man bedenke, wie geradezu komisch im Film das Durchschreiten großer Räume in der Achse Zuschauer = Bild wirkt. Das Filmbild sollte also möglichst weitgehend als Flächenbild gefaßt werden, die Tiefe in ihm mehr nach Art niederländischer Bilder eine Folge mehrerer hintereinander liegender Bildebenen (etwa Vordergrund, Mittelgrund, Hintergrund), nicht einen kontinuierlich nach hinten gezogenen Raum verwerten — die guten Tiefe vortäuschenden Einzelphotographien zeigen regelmäßig dieses Prinzip.

Der Raum erhält eine ästhetische Zusammenfassung durch seine Proportionen; das Bild verlangt, je mehr es sich seines Flächencharakters bewußt ist, um so stärker eine formale Zusammenfassung — wir weisen auf Fra Angelico und Botticelli als Hauptvertreter dieser Kunst hin. Dieses Gesetz gilt auch für den Film; je deutlicher der Flächencharakter der Filmaufnahme empfunden wird, um so straffer muß ein ideeller, formaler Rahmen das Bild umschließen und zwar vor allem, wenn der Bewegungsantrieb der Szene gering ist. Wie die Bühne einen als Bild in sich geschlossenen Ausschnitt zeigt, so bedarf eben auch das Filmbild einer künstlerischen Rundung. Wie sie erzielt werde, das kann hier nicht ausgeführt werden; wir erinnern an wesentliche Faktoren wie die Verteilung der Massen, die von Licht und Schatten — Symmetrie, Gleichgewicht, Antithese, Steigerung — an die Zurückführung der Szene auf einige wenige diagonale, senkrechte und horizontale Hauptlinien. Unter Umständen freilich kann die ästhetische Sinnlosigkeit eines Ausschnittes als erregendes Moment verwertet werden — „Die Straße" gab Beispiele —, im allgemeinen wirkt der Mangel einer prägnanten Form als künstlerisches Manko — so in Lupu Picks „Sylvester". Es soll damit durchaus nicht gesagt werden, daß solche Formung rational geschaffen werden müsse, das Beste wird immer der feinfühlige Instinkt erreichen. Den Sinn für formale Werte empfinden wir freilich sowohl beim Publikum wie in der Filmindustrie im allgemeinen als noch nicht tief wurzelnd; wir erhoffen jedoch zuversichtlich von der überall sich anbahnenden Evolution des filmästhetischen Gefühls eine weitgehende Besserung.

Große Bedeutung kommt in diesem Zusammenhange dem absoluten Film zu.

Man versteht darunter einen Film, der nur Formen zeigen will; der, wo er Gegenstände verwendet, nicht ihre lebenstechnische Bedeutung, nur ihre formale Auswertbarkeit beachtet. Hier findet die Forderung geschlossener Bilder, flächiger Darstellung ihre tiefste Erfüllung: der absolute Film gibt ein Spiel von Gestalten, will uns mit den Ausdrucksmöglichkeiten von Formen das seine sagen. In welch hohem Grade auf diesem Gebiete eine Empfindungen erweckende Kunst verwirklicht werden kann, zeigten uns eine Reihe von Beispielen — wir nennen die „reflektorischen Farbenspiele" von Hirschfeld-Mack (durch Spiegel wird ein Formgebilde variiert und vermehrt), die Werke von Ruttmann, die herrliche „Symphonie Diagonale" des leider verstorbenen Viking Eggeling. Überall kam hier allein durch die Führung und Verwandlung der Umrisse, die Proportionen heller und dunkler Partien, die Grade und Wechsel der Helligkeiten ein starker Eindruck zustande. Innere Konsequenz großer Filme dieser Gattung bereitet Schwierigkeiten; nur ein genialer Künstler würde einen abendfüllenden Film gestalten können, der nicht ermüdet. In kleinerem Rahmen wird der abstrakte Film sich sicherlich durchsetzen; denn insbesondere für den Menschen, der sich geschult hat, Gegenstände auf ihren ästhetischen Sinn hin zu betrachten, bietet diese Gattung einen tiefen Genuß, einen Genuß, der der künstlerischen Freude an der thematischen Arbeit in einer formvollendeten Symphonie verwandt und im Prinzip ebenbürtig ist. Wir versprechen uns von dieser wohl interessantesten und entwicklungsfähigsten Gattung des Films außerordentlich viel; und wir sind überzeugt, daß ein Siegeszug des absoluten Films nicht nur an sich große Werte vermitteln würde, daß er zugleich auf das ästhetische Niveau der Filmkunst überhaupt einen bedeutsam günstigen Einfluß ausüben könnte. Auch wäre es denkbar, daß das Gefühl für bildliches Formgeschehen das gleichartige für akustisches — das noch erstaunlich unentwickelt ist — stärken würde: in mehr als einer Richtung vermag der absolute Film ein Pionier ästhetischer Kultur zu werden. —

(Fortsetzung im nächsten Heft.)

Theaterbericht.

Volksbühnenarbeit: Claudels „Tausch"; Paquets „Sturmflut"; Goethes „Faust"; Achards „Marlborough". — Lustspiele: Bourdets „Rubicon" in der „Tribüne"; Lonsdales „Reiner Tisch" im „Kleinen Theater"; Fodors „Dr. Schmidt" in der „Königgrätzer Straße" — Staatliche Schauspielbühnen: Rehfischs „Duell am Lido"; Hebbels „Herodes und Mariamne"; „Kyritz-Pyritz" und eine neue „Medea".

Die Berliner „Volksbühne" hat seit Anfang März zu ihrem Hause am Bülowplatz ein zweites hinzugenommen, das nach seiner ganzen Anlage sehr willkommene Möglichkeit zu einem Ausbau des Spielplans gibt. Insofern nämlich dieses „Neue Theater", wie es einstens zu Zeiten Ruscha Butzes und dann Reinhardts hieß, das „Theater am Schiffbauerdamm", wie man es jetzt nennt, mit seinem intimen Zuschauerraum die in der Bülowplatzbühne oft gar zu schmerzlich vermißte engere Fühlung zwischen Darstellung und Publikum ermöglicht, schafft es die lange verwehrte Möglichkeit, auch so zart und fein an seelische Dinge rührende Werke darzustellen, wie wie man sie seit Eröffnung der „Kammerspiele" 1906 erst recht zu geben und aufzunehmen gelernt hat. Mit dem seither in Aufnahme gekommenen, einst von Strind-

berg geprägten Wort zu reden, kann also auch die Volksbühne jetzt „Kammerspiele“ geben — und das ist gut, nicht nur, weil es die künstlerischen Arbeitsmöglichkeiten vermehrt, sondern auch, weil es die künstlerische Erziehung des Volksbühnenpublikums dienlichst zu beeinflussen vermag.

Nun begann man im neuen Hause mit Claudels „Tausch“, ging also gleich an ein Werk nicht gerade leicht eingänglicher Art. Das Problem reizt an sich zu Nachdenken und Darstellung: Louis Laine und Martha, jung zu einander gekommen und jung vermählt, kommen in Berührung mit dem ganz anders gearteten Paar Thomas Pollock Nageoire und Lechy Elbernon. Doppelte Gefährdung ihrer von Idealstem erfüllten Liebe droht: Thomas trägt Begehr nach Martha, glaubt ihre Liebe — wie alles — mit Geld erkaufen zu können, sieht Louis der Macht dieses Geldes erliegen und bereit, auf das junge Weib zu verzichten — nachdem mittlerweile Lechy ihn zu verlocken, für sich zu gewinnen vermocht hat. Aber der „Tausch“ kommt nicht zustande, wie Thomas es sich gedacht hat — es ist auch ein schlechter Tausch in den Augen Lechys, die fühlt, wie ihr der eben erst Gewonnene schon entgleitet. Das Ende? Sie läßt ihn töten, sie zündet im Whiskyrausch das Haus ihres Mannes an, dessen ganzen Besitz sie so zerstören will — und er gewinnt — nicht die verratene Martha, wohl aber Achtung vor dieser Martha. Ist es ein Ende? Dann nur im Sinne jenes Goethewortes: „Es hat wohl einen Anfang, hat ein Ende, allein ein Ganzes ist es nicht..“ Und dann: wie ist das alles verdichtet? Das Programm rühmt dem „Dichter des Katholizismus“ nach, daß bei aller Modernität der Charaktere in seinem Spiel etwas von der Primitivität alter Mysterienspiele liege, in denen Gott und Teufel um die Seele des Menschen streiten. Es spricht weiter davon, daß die Sprache seiner Dramen reine Lyrik sei, erfüllt von seelischen Geheimnissen und getragen von großer Musik. Mir scheinen das nur euphemistische Wendungen für etwas ganz anderes, das ich (respektlos genug!) als quälende Langeweile bezeichne — denn das ist der Kern, daß nicht viel geschieht, aber darüber unendlich viel Worte gemacht werden, mit denen die handelnden (— nein, redenden —) Personen aneinander vorbeisprechen, aber auch am Zuschauer vorbei, der auf die Dauer nur mit größter Mühe zu folgen vermag. Und ich glaube, es heißt: sich und anderen etwas vormachen, wenn man die Dinge nicht einfach beim rechten Namen zu nennen, sondern ihnen eine tiefere Bedeutung zu geben sucht, als sie ihnen eignet. — Erwähn ich von der Darstellung noch, daß ich nicht weiß, warum man einen dieser vier Menschen dadurch charakterisieren wollte, daß man ihn ein Deutsch reden ließ wie einen Amerikaner (während alle anderen auf die ihnen genau so viel oder so wenig gegebene Möglichkeit derartiger Sprachcharakterisierung verzichten), sag' ich weiter, daß Heinrich George, abgesehen von dieser Seltsamlichkeit, ausgezeichnet war und Gerda Müller bei aller Virtuosität ihrer Leistung den ihr zugetanen und ihrer Kunst anhangenden Beobachter durch eine Verwahrlosung ihres ganzen menschlichen, will sagen körperlichen und sprachlichen Habitus erschreckte, so hab ich wohl alles gesagt, was über diese verfehlte Angelegenheit zu sagen wäre. Nicht aber alles, was über verfehlte Stückwahl der Volksbühne überhaupt zu sagen wäre.

Denn vierzehn Tage vor dieser Weihe des neuen Hauses gab es im alten am Bülowplatz ein ander Ding zu sehen, 'aus dem wenig zu machen ist: Alfons Paquets „Sturmflut“ als Versuch einer Gestaltung jüngster Vergangenheit, russischer Revolution und Revolutionswirren innerhalb der um die Herrschaft ringenden Kreise, Parteien, Richtungen. Hingeworfen das Ganze in wenig durchgearbeitete Szenen, als „visionäre Ballade, in die Menschen, Landschaften und Völker, individuelles

und kollektives Wollen verwoben sind". Nun: lieber als die „fast epische Bildfolge" wär' mir das Drama einzelner Menschen, und lieber als die Vermengung von Menschenspiel und Filmspiel, die hier als Neuerung viel gerühmt ward (und keine ist, vielmehr schon im Sommer 1911 bei Gelegenheit des Stückes „Eine Million" in Berlin gezeigt ward!) wär' mir eine durchgeführte Einheitlichkeit statt ständig erneuerter Zerrissenheit. Und so muß ich auch hier wieder dem Lobe des Neuen, das ich sonst gern anerkenne, wann und wo es geht, meine Zustimmung weigern und zugleich aussprechen, daß es mir falsche Spekulation scheint, anzunehmen, die Volksbühne müsse ihrem (zum Teil sozialistisch eingestellten) Publikum derartige Spiele zeigen, die ganz „vom Geiste der Gegenwart erfüllt sind". Ich habe noch stets den Eindruck gehabt, als ob gerade derartige Stücke gerade auf das Volksbühnenpublikum am allerwenigsten wirken. Habe die Disziplin bewundert, mit der es sie ruhig hinnahm (wie es sich im Theater gehört!), aber nicht gewahren können, daß es derartige Stücke irgendwie tiefer als „von dem Geiste seiner Zeit" erfüllt empfindet. Und darum scheint es mir geratener, auch hier mehr auf große dramatische Konflikte, auf fesselnde Handlung zu dringen als auf Gerede über allerlei Zeitideen, die selber noch zu wenig geklärt sind, um eine derartige Diskutierung schon zuzulassen oder gar Anteil dafür zu erwarten.

Bei all meiner Sympathie für künstlerische Sache und Arbeit der „Volksbühne" ist es mir doppelt schwer, feststellen zu müssen, daß Fehlgriffe aber auch da nicht ausbleiben, wo es um eigentlichste Volks-Bildungs-Arbeit und eigentlich unantastbarste Werte deutscher Dichtung geht. Ich rede von ihrer österlichen Neueinstudierung des „Faust":

Drang nach Absonderlichem hat dazu geführt, daß plötzlich allenthalben eine Umkostümierung klassischer Stücke und ihre Darbietung im Alltagskleide der Gegenwart versucht worden ist. Plötzlich — wenngleich nicht ohne vereinzelten Vorgang aus zurückliegender Zeit.

Wenn ich recht berichtet bin, hat vor langen Zeiten einmal Dr. Georg Altman, der frühere Direktor des „Kleinen Theaters", als junger Dramaturg den Vorschlag gemacht, Shakespeares „Widerspänstige" ganz modern zu spielen. Der Wiesbadener Intendant Carl Hagemann registriert das in seinem Buche „Regie" und „hat gar nichts dagegen". 1912. Aber erst der Hamburger Theaterleiter und Regisseur Erich Ziegel setzte den Vorschlag solcher Modernisierung klassischer Dramatik in die Tat um und gab nach dem Kriege Schillers „Räuber" im Kostüm unserer Tage, zog Franz, der Kanaille, einen Smoking an, zu dem auch das Monokel nicht fehlen durfte, und ließ die Gesellen Karls als Horde weggelaufener oder entlassener Soldaten in Stahlhelm und Feldgrau erscheinen. Der Versuch blieb lange vereinzelt; — seine Wiederholung in Berlin war für Anfang dieses Jahres vom Schauspielhaus angekündigt, ist aber noch nicht zustande gekommen.

Mittlerweile hat man es in England, dann in Wien, eben auch wieder in Hamburg mit einem modernisierten „Hamlet" gewagt... eine englische Bühne hat des weiteren Gounods „Margarethe" modern ausgestattet, und damit war für die Berliner Volksbühne der Reiz gegeben, ihrerseits den „Faust" Goethes auf ähnliche Art anzufassen.

Nun läßt sich grundsätzlich einiges für solche Experimente anführen. Etwa: daß alte und mittelalterliche deutsche Dichtung ähnlich verfahren ist, wenn es galt, das Wesen des Christentums in der heldenliedmäßigen Fassung des „Heliand" den Germanenstämmen zu vermitteln und Christus selber als Heerkönig inmitten seiner

zwölf Recken zu zeigen... oder wenn im dramatischen Spiel Begebnisse des Alten und Neuen Testaments ebenso selbstverständlich im Gewande der Zeit ihrer Wiedergabe geboten wurden, wie etwa in noch späterer Zeit deutsche und niederländische Maler Krippen zu Bethlehem auf altdeutsche oder altholländische Straßen mit Giebelhäusern hinausblicken oder eine Salome in der schweren Sammetgewandung einer Nürnberger Patrizierfrau einhergehen ließen. Oder: daß in unseren Tagen Fritz von Uhde den Heiland gemalt hat, wie er in einer Dorfschulstube die „Kindlein zu sich kommen läßt", und wie er ins einfache Bauernhaus tritt, in dem gebetet ward: „Komm, Herr Jesus, und sei unser Gast". Oder, aufs Szenische gewendet: daß der „Tannhäuser" Richard Wagners nirgendwo mit einer historisch getreuen Wiedergabe der Wartburg um 1207 geboten wird, sondern im ersten und dritten Akt stets eine Ansicht der uns vertrauten wiedererneuerten Wartburg von 1867 gibt — aus einem Jahre also, das nicht nur weit hinter der Zeit der Handlung, sondern auch mehr als zwei Jahrzehnte hinter der Zeit der Entstehung der Oper liegt. Und es läßt sich behaupten, daß der „Ewigkeitswert" einer Dichtung nicht vom Gewande abhangen könne, in dem sie geboten werde, sondern sich in jedem Rahmen offenbaren, oft vielleicht in dem unserer Zeit gemäßen Rahmen noch herrlicher offenbaren müsse...

Aber wenn ein Werk mit der Zeit, in der es spielt, so verhaftet ist wie der „Tannhäuser", so läßt es sich eben nicht in den modernen Salon übertragen; der Dichter, der zugleich Interpret seiner Dichtungen ist, wie es mittelalterliche Sänger waren, kann nicht im Frack auftreten und seine Lieder zum Preise hoher Minne oder zum Lobe der Venus singen... Und genau so wenig kann ein Faust, Repräsentant humanistischer Weltanschauung im Ausgange des Mittelalters, über inzwischen längst ausgeschrittene Grenzen menschlicher Erkenntnis hinausstrebend, einfach in unsere Gegenwart hineingestellt werden. Was wäre letzte Konsequenz? Statt des von Mephisto ausgebreiteten Zaubermantels müßte nicht etwa die zu Goethes Tagen bewunderte Mongolfiere, sondern das allermodernste lenkbare Flugzeug bereit stehen; statt des Zaubertranks der Hexe hätte eine moderne Verjüngung auf medizinischer Grundlage nach Steinach einzutreten; und die Spaziergänger vor dem Tore dürften sich nicht mit der Gewandung der Gegenwart begnügen, sondern müßten sich zwischen fauchenden und tutenden Autos hindurchwinden, deren Lauf allenfalls ein Verkehrsschutzmann regeln könnte, wenn andererseits der frumbe Landsknecht Valentin in österreichischer Felduniform auftritt oder Faust (etwas regelwidrig) im Sakko und Mephisto mit dem Chapeauclaque...

Es liegt mir fern, ernstgemeinte Versuche zu bespötteln, aber es gibt für szenische Experimente Grenzen, die sich nicht ungestraft überschreiten lassen — und dieser Volksbühnen-Faust hat sie überschritten und Erhabenes vielfach ins Lächerliche verkehrt. Kam dazu: eine unzulängliche dramaturgische Bearbeitung mit teilweise unverständlichen Strichen und gänzlich überflüssiger (und verkehrter) Umstellung etwa der Osterspaziergangsszenen; eine Ausstattung, die ein „Hochgewölbtes, enges gotisches Zimmer" durch eine die ganze Bühnenbreite einnehmende kombinierte Wohn- und Experimentieranlage mit Stufen über Stufen und Ausgang unter freien Sternenhimmel (Planetarium?) ersetzte oder die Vorgänge in Gretchens Stube und der Nachbarin Haus spielerisch durch weggezogene Wände der mit ihrer Straßenfront die „Allee" begrenzenden Wohnungen sichtbar werden ließ; ein ungeistiger Faust, ein undämonischer Mephisto, — so blieb als Gewinn: ein trotz mancher Einwendung und trotz des Versagens im Gebet vor der Mater dolorosa doch überaus anziehendes Gretchen (Franziska Kinz) — und weiter die zum Wunsch gewordene Überzeugung, daß nur eine auf der-

artige Experimente ebenso wie auf überwundene Kulissen- und Panoramadekoration verzichtende, mit liebevollster Behandlung des (natürlich zu kürzenden, aber richtig und sinnvoll zu kürzenden) Wortes die denkbar beste Besetzung der Hauptrollen verbindende Darbietung dem gewaltigsten Werk gerecht zu werden vermag, das dann — der Ansicht seines Dichters zum Trotz — kostbarster Besitz der Bühne wieder werden und bleiben muß.

Nach so vieler sachlich gebotener Ablehnung kann ich um so lobender die famose Aufführung erwähnen, die ein „Chanson" von Marcel Achard vermittelte: „Marlborough zieht in den Krieg" — nicht als der von der Historie gerühmte große Held, sondern als ein recht unbedeutender eitler Geck, der seine Stellung nur mancherlei geschickten Intriguen dankt, seine Aufgabe nicht oder nur zufällig zu erfüllen vermag, dafür aber zu jeder Zeit Liebesspielen wahllos geneigt ist und, wie vorher mit der Zofe seiner Frau, so in entscheidenstem Moment mit einer gefangenen jungen französischen Bäuerin anbandelt, bis eine ziemlich unheldenmäßig empfangene Todeswunde a posteriori diesem Leben ein Ende macht und der ruhmspendenden Legende den Weg frei macht. Also Manier Shaws — aber nicht ohne Eigenwitz des Verfassers und ganz gewiß nicht ohne viel Witz einer erfindungsreichen Regie, die von durchweg guten Darstellern unterstützt wurde und für die Zofe (Elisabeth Neumann) wie die Bauerndirne (Liselotte Denera) zwei weit über den Durchschnitt hinausragende Darstellerinnen, für die amüsante Episode zweier des Kämpfens müden und nun einander zu Gefangennehmen und Gefangenwerden überredenden Feinde den auch als Regisseur bewährten Erwin Kalser und einen trefflichen Partner als Engländer (Georg Schnell), für die Titelrolle aber den noch im Vorjahr in jugendlichen Heldenrollen beschäftigten, jetzt aber als Heldenparodeur unendlich stärker wirkenden Leo Reuß einzusetzen hatte. Damit gewann sich das Volksbühnen-„Theater am Schiffbauerdamm" einen schönen Erfolg.

Ein anderer Franzose kam in der „Tribüne" zum Wort: Edouard Bourdet, dessen Komödie „Der Rubicon" schon vor dem Kriege gespielt werden sollte, damals aber von der Zensur verboten wurde. Einer der Fälle, in denen solches behördliche Walten vollkommen unverständlich, weil unverständig ist. Denn der ernste Kern der Handlung verdient Beachtung — auch heute noch —, während die vermutlich beanstandete, schließliche zum Guten ausschlagende Nebenhandlung nicht annähernd so beanstandenswert ist wie etwa in einem zu Winters Anfang gegebenen geschmacklosen Stück Pirandellos. Handelte es sich dort darum, wie ein Liebhaber die Folgen seines Verhältnisses, mühsam genug, auf den betrogenen Ehemann abzuwälzen vermag, so gilt es im „Rubicon", ähnliche Sicherung für den Liebhaber zu schaffen, ehe er zum ersten intimeren Beisammensein mit Germaine kommt — denn daß er der Erste sein würde, dem sie sich gibt, daß sie in mehrmonatiger Ehe noch unberührt geblieben ist, ahnte er nicht — und Verantwortung zu tragen, liegt ihm nicht! So drängt er zur ehelichen Verbindung, ehe die außereheliche ihm blühen soll, und erreicht — natürlich — das Gegenteil: daß Germaine und ihr Gatte, endlichen Beieinanders froh, für den Dritten keinen Raum mehr lassen. Was diesen Vorgängen ernsten Hintergrund gibt, ist die auch heute noch nicht überholte Anklage gegen die falsche Erziehung, die Töchtern das wesentliche der ihrer harrenden Pflichten verhehlt, weil sie solcherlei Aufklärung nicht mehr für nötig, vielmehr die jungen Mädchen für hinlänglich aufgeklärt hält und dabei übersieht, wie oft falsche Eitelkeit und Angst vor Spott diese so sehr viel wissender tun als sein läßt, — bis dann Natürlichstes als Unerträgliches vor ihren doch „unschuldig" gebliebenen Augen und Sinnen erscheint. Wie solche Gefährdung einer jungen Ehe überwunden wird, das kam nicht zum wenigsten durch das ent-

zückende Spiel der Carola Toelle und die feine Regie von Ralph A. Roberts zu bester Lustspielwirkung — doch mit jenem ernsten Beiklang, der erst das wahre Lustspiel auszeichnet.

Gröber die Wirkung und die Mache eines englischen Stückes „Reiner Tisch" von Frederick Lonsdale, das ein Gastspiel von Leopoldine Konstantin bescherte. Auch hier eine erziehliche Angelegenheit: der Umgang, den sich Margaret Sones gewählt hat, paßt ihrem Mann am Ende nicht mehr, weil er Ruf und Ehre seiner Frau gefährdet sieht, und um all den Parasiten, die sich über ihn als unmodernen Gatten lustig machen, gehörige Lektion zu erteilen und sie aus dem Hause zu treiben, erscheint er bei einem Essen, das Margaret gibt, mit einem Mädchen, das aus ihrem Gewerbe wenigstens kein Hehl macht und insofern der verlogenen Sippschaft weit überlegen und geeignet scheint, ihr den Spiegel vorzuhalten. Das Spiel ist aber noch nicht ganz gewonnen — und der dritte Akt empfängt seine besondere Wirkung daraus, daß der erfolgnahe Umwerber Margarets nun selber ihrem Manne sagt, was er tun müsse, um seine Frau vor ähnlicher Versuchung in Zukunft zu bewahren... Sehr glaubhaft, daß Albert Bassermann in Wien mit der Rolle des Ehemannes einen Riesenerfolg neben der Konstantin hatte — sehr schade, daß er ihr in Berlin als Partner ebenso fehlte wie eine Umgebung, die — mit Ausnahme von Olga Limburg als Darstellerin jener Dame von der Straße — des alten Rufes des „Kleinen Theaters" oder des Zusammenspiels mit einer auf ihrem Sondergebiet so vollendeten Künstlerin wert gewesen wäre.

Welch ander Bild in der famosen Aufführung eines an sich belanglosen, aber witzig gegebenen Lustspiels „Dr. Schmidt" von Ladislaus Fodor, darin Leopoldine Konstantin inmitten eines bis ins kleinste erlesenen Ensembles (mit Aenne Kersten und Hedwig Wangel, Wilhelm Bendow und Julius E. Herrmann neben Walter Janssen) eine (darstellerische wie schon rein sprechtechnisch) so gelungene Leistung bot, wie sie ihr kaum eine andere nachzuspielen vermag. Die zünftige Kritik sollte nicht übersehen, was sie alles an so einer Rollenwiedergabe zu rühmen hätte, statt — immer wieder — Stück und Darstellung miteinander zu verwechseln und eine Schauspielerin von so immensem Können mit ein paar Vokabeln abzutun, die allenfalls nur der textlichen Unterlage ihrer Menschenverkörperung gelten dürften...

Ein wirklich interessanter Abend ward und wird im Staatlichen Schauspielhaus beschieden: Rehfisch, der Autor des „Duell am Lido", stellt den Kampf zweier eigenwertiger Männer um eine Frau dar und weiß es so zu fügen, daß die beiden, anfänglich Gegner, zu Freunden werden, das Streitobjekt aber völlig beiseite bleibt, verständnislos und dumm „verletzt" zusieht, schließlich erkennen läßt, daß nicht sie den Streit wert war, wohl aber die Verbindung der Männer etwas bedeutete, das sich ihrem Verständnis zwar verschloß, dem des Hörers dagegen um so fesselnder offenbart... Kortner, Forster: zwischen ihnen Lucie Mannheim; reizend und klug (scheinend) in den ersten beiden Akten, dann — nicht durch Schuld der Darstellerin, sondern schuld der Rolle) leider abfallend im dritten. Das Ganze sicher und flott heruntergespielt: straff, konzentriert und darum auch konzentriert aufgenommen (während bei Claudel und bei Paquet Zeit zu sehr vielen anderen Gedanken blieb...).

Nenn ich dann noch des Schauspielhauses gestraffte Aufführung von Hebbels „Herodes und Mariamne" und die erfolgreiche Wiederbelebung der alten Posse „Kyritz-Pyritz" als Serienerfolg des Staatlichen Schillertheaters, und gedenk' ich der Einstudierung von Rossinis „Barbier von Sevilla" in der Stadtoper als besonders bemerkenswert durch Wiedereinsetzung der Rezitative anstatt des gesprochenen

Dialogs, so hab' ich das Arbeitsprogramm der Berliner Bühnen im März, April und Anfang Mai einigermaßen vollständig besprochen — soweit mirs wesentlich erscheint und nicht Auslassung der Erwähnung schon Kritik an sich bedeutet. Das nächste Mal wird, wenn nicht alles täuscht, Grundsätzliches aus Anlaß eines Einzelwerks ausführlicher zu sagen sein: es heißt „Medea" und ist von Hanns Henny Jahnn geschaffen, von Jürgen Fehling mit Agnes Straub im Schauspielhaus gegeben worden.

Hans Lebede.

Erlesenes.

Dantes Moralphilosophie [1]).

I. Die materiellen Güter, die geistigen Güter und das wahre Gut.

(Vergil:) „Euer Sehnen trachtet
Nach Gütern, die im Mitbesitz sich mindern,
Daß euer Herz bei fremdem Glücke schmachtet
Und Neid den Balg der Seufzer zieht. — Den Kindern
Des echten Drangs zum letzten Kreis der Sphären
Kann andrer Glück das eigne Glück nicht hindern:
Je mehr sich da vom gleichen Gute nähren,
Je mehr hat jeder dort — und heißre Liebe
Wird jedes Herz dort heller stets verklären." —
(Dante:) „Nun bin ich schärfer nur vom Wissenstriebe
Gestachelt, Herr", gab ich zurück, „als eben,
Denn manches blieb, was noch zu klären bliebe!
Wie mag's geschehn — kannst du den Zweifel heben? —
Daß Güterteilung, statt uns zu berauben,
uns mehr noch des Gewinns vermag zu geben?" —
Und er zu mir: „Weil du nicht von dem tauben,
Begrenzten Gut den Blick vermagst zu wenden,
Weißt du nur Nacht aus hellstem Licht zu klauben. —
Das wahre Gut, das ewig, ohne Enden
Und Namen droben wohnt: es gleicht der Sonne
Und will am Glanz nur recht den Glanz verschwenden.
Was je an lautrer Liebesflut dem Bronne
Entquillt, muß wieder sich in ihn ergießen
Und schwellen ihn an Liebeskraft und -wonne.
Und wenn einander mehr sich dort erschließen,
Mehrt Liebesgut und -glut sich — wie vom Spiegel
Zum Spiegel doppelt hell die Strahlen fließen. —

---

[1]) Aus Dante „Die göttliche Komödie". Übersetzt und erläutert von August Vezin, Verlag J. Kösel und Fr. Pustet, München 1926. 1123 S. Auf feinstem Dünndruckpapier. Ganzleinen M. 28.—, br. M. 25.—. (Abdruck obiger Stellen mit Erlaubnis des Verlages.)

Und brach mein Wort auch nicht das letzte Siegel,
Hebt Beatrice doch in kurzer Weile
Dort oben dir für jeden Wunsch den Riegel
Von der Erfüllung goldnem Tor..."

(Läuterungsberg, 15. Gesang, Vers 49—79.)

II. Freiheit und Gebundenheit des menschlichen Willens.

(Dante:) „Entlade
Noch eines Zweifels mich, den zwiegesichtig
Dein Wort gemacht. — Was aller Frommen Klage:
Nach deinen Worten find' ich's doppelt richtig!
Die Welt wird ärmer jetzt mit jedem Tage
An Tugendsinn und bringt aus bösem Kerne
Mit jedem Tag uns neue böse Plage.
Nun sprich: weshalb! — Daß ich's verstehen lerne
Und lehren mag, wenn ich zum Lehrer tauge:
Dem sind's die Menschen schuld und dem die Sterne."
Da dünkt es mich, daß er den Atem sauge,
Ein schweres „Weh!" aus seiner Brust zu pressen:
„Die Welt ist blind — drum sucht mit blindem Auge
(Marco Lombardo:) Ihr alle Schuld dem Himmel beizumessen,
O Bruder", sprach er dann zu mir, „als risse
Er alles mit sich fort — und habt vergessen,
Daß euer Wille frei! — Denn schau: beflisse
Der Mensch sich seiner Tat nicht frei: wie brächte
Mit Recht sie Lust ihm und Gewissensbisse?
Den Anstoß geben euch die Sternenmächte,
Nicht stets — doch täten sie's bei allen Dingen:
Ihr habt ein Licht für alle Zweifelsnächte
Und Freiheit, mit dem Sternenzwang zu ringen,
Und wenn dem ersten Stoß nur stand ihr haltet,
Könnt sieggestärkt ihr alles niederzwingen,
Und folgt, zum wahren Freiheitsflug entfaltet,
Dann freier Wahl, was auch die Sterne kreisen,
Wenn irgendwo ein bessrer Wille waltet.
Drum: irrt die Welt euch heut auf falschen Gleisen,
So dürft mit nichten ihr euch schuldlos meinen:
Nur ihr seid schuld — ich will's dir treulich weisen.
Denn schau: der Schöpferhand des Ewig-Einen,
Der sie, noch eh' sie ward, mit Lust betrachtet,
Entquillt, ein Kind im Lachen und im Weinen,
Die Seele, die noch keines andern achtet
Und eins nur weiß: daß sie, hervorgegangen
Aus Schöpferfreude, auch nach Freude schmachtet.
So flattert sie, von niederm Gut gefangen,
Nach dem und dem auf niedern Taumelflügeln —
Lenkt nicht ein kluger Führer ihr Verlangen.

Drum braucht's Gesetze, klüglich euch zu zügeln,
Des Herrschers braucht es, der von Gott berufen
Die Stadt euch weise auf den ewigen Hügeln..."

(Läuterungsberg, 16. Ges. V. 55—96.)

III. Die gebotenen Wandlungen der Liebe.

(Vergil:) „Kein Wesen ist, das ohne Liebe wäre,
Nicht Schöpfer noch Geschöpf. — Sie stammt, du weißt es,
Aus unbewußter und bewußter Sphäre.
Die erste irrt sich nie. Die andre reißt es
In Nacht und Schuld, wenn falsch sie eingestellt ist,
Und wenn des Maßes sie enträt. — Drum heißt es,
Nach dem erst schaun, was nicht von dieser Welt ist,
Und bei dem andren rechten Maßes pflegen,
Daß Sündenlust nicht ihres Drangs Entgelt ist! —
Denn sucht sie Böses, jagt sie zu verwegen,
Und geht zu laß sie nach gerechtem Gute,
Wirkt im Geschöpf dem Schöpfer sie entgegen. —
So weißt und schaust du, wenn ich recht vermute,
Die Liebe jeder Tugend Keim umfassen
Und jede Tat, die reif für Gottes Rute. —
Und das verstehst du auch: sie kann's nicht lassen,
Dem, der da liebt, der Liebe Drang zu schenken:
Und also kann kein Ding sich selber hassen. —
Und weiter kannst du dir kein Wesen denken,
Das gottesfern in Lust sich selbst genüge:
Drum kann auch wider Gott kein Haß sich lenken.
So bleibt ihr nun in meines Plans Gefüge
Des Nächsten Leid als böses Ziel bestehen —
Und dreifach lockt es euch mit List und Lüge:
Der hofft mit seines Nächsten Mißergehen
Das eigene Glück, den eignen Glanz zu mehren,
Und möchte deshalb ihn erniedrigt sehen. —
Der bangt, daß Macht und Gunst und Ruhm und Ehren
Ihn mieden, wenn's dem Nächsten wohl erginge,
Drum möcht' er grämlich ihm sein Glück verkehren. —
Der dritte glaubt, man achte ihn geringe,
Und strebt, verstört durch solch ein Überheben,
Daß rächend er dem andern Unheil bringe. —
Wer dieser bösen Liebesdrei ergeben,
Büßt unter dir [1]). — Und nun vernimm von jenen,
Die ohne Maß zu rechten Zielen streben:

[1]) Der Berg der Läuterung ist in 7 Simse gestuft: 1. des Stolzes; 2. des Neides; 3. des Zornes; 4. der Herzensträgheit; 5. des Geizes und der Verschwendung; 6. der Gaumenlust; 7. der erotischen Lust. — Die Dichter befinden sich auf dem 4. Sims. (Anm. d. Red.)

Es ahnt ein jeder in verworrnem Sehnen
Ein letztes Gut, den letzten vollsten Frieden,
Und fühlt sein Herz sich ihm entgegendehnen.
Wer nun zu träg den Kampf darum gemieden,
Soll hier von seiner Säumigkeit genesen,
Sofern er reuig aus der Welt geschieden. —
Noch andres könnt ich euch als Ziel erlesen,
Das gut und doch nicht gut: vom wahren Heile
Ein Abglanz nur — nicht gut nach Form und Wesen.
Die Liebe nun, die in vermeßner Geile
sich dem ergab, büßt in den obern Runden...“
(Läuterungsberg, 17. Gesang, V. 91—137.)

IV. Der Drang der Seele nach dem Guten. Kraft der Unterscheidung und der Entscheidung.

(Dante:) „Laß, bitt' ich, auch die Liebe uns betrachten,
Der, wie du sagtest, Gut und Bös entspringe!“ —
(Vergil:) Da sprach der Treue: „Mag dir's immer nachten:
Gib acht — dann wird dir bald der Wahn zerstieben
Der Toren, die sich blind zum Führer machten. —
Die Seele, die geschaffen ist zum Lieben,
Zwingt es nach dem, was ihr gefällt, zu gleiten,
Sobald sie nur ein rechter Reiz getrieben.
Erfassend schafft sie von den Wirklichkeiten
Ein Abbild sich, und wie sie's ausgestaltet,
Kann sie nach ihm die Falterflügel spreiten.
Und was in ihr zum Sehnsuchtsflug entfaltet,
Naturhaft wohlgefällig euch zusammen
Im Geiste schließt, was sonst sich feindlich spaltet:
Das heißt ihr Liebe, Freund, und wie die Flammen,
Des Feuers Form gemäß, zur Höhe streben —
Empor zum Feuerkreis, aus dem sie stammen:
So muß der Geist in ruhelosem Beben —
Begehren heißt ihr's — nach dem Gute brennen,
Das ihm gefällt, bis sich's ihm hingegeben.
Nun wirst den Wahn der Blinden du erkennen,
der da behauptet, daß in allen Stücken,
daß schon an sich die Liebe gut zu nennen! —
Und laß dich vom Gedanken nicht berücken,
Stets sei ihr Stoff doch gut — man kann ja schließlich
In gutes Wachs auch schlechte Siegel drücken.“ —
(Dante:) „Gewiß war mir dein kluges Wort ersprießlich“,
Gab ich zurück, „doch macht mit neuen Fragen
Ein neuer Zweifel mir das Herz verdrießlich. —
Wenn Liebe, wie die wahren Weisen sagen,
Von außen kommt und Macht hat, uns zu zwingen:
Wie kann sie dann uns Lob und Tadel tragen?“ —

Und er zu mir: „Ich will dir Klarheit bringen,
So gut ich kann — was ich verworren lasse,
Muß Beatrice droben dir entschlingen.
Man lehrt euch, daß die Wesensform, — der Masse
Des Stoffs vereint in innigem Verweben —
Verborgen eine Sonderkraft umfasse;
Und nur ihr Wirken könne Zeugnis geben
Von ihrem Sein und Wesen — also kündet
Ja auch sein Grün uns nur des Baumes Leben.
Und drum — wer jenes Seelenlicht entzündet,
In dem die Urbegriffe euch erschienen,
Der erste Trieb entbrannt ist: das ergründet
Kein Menschenwitz — und treibt's euch wie die Bienen
Zur Honigtracht, kann freilich dies Begehren
Euch weder Lob noch Tadel je verdienen.
Doch selbst könnt ihr die zweiten Triebe kehren
Zum ersten Ziel — euch ward die Kraft der Sichtung:
Des Beifalls Schwelle könnt ihr wohl bewahren
Und sollt es tun! Und eben der Verpflichtung
Kann Lob und Tadel, kann Verdienst entsprießen,
Denn da gebt selbst der Liebe ihr die Richtung. —
Das sahn, die mit vernunftgeführtem Schließen
Die Frage durchgedacht und wohlbedächtig
Die Möglichkeit euch der Moral beließen. —
Mag drum die Seele auch, vom Zwange trächtig,
Jedwede Liebe, die euch lockt, gebären:
Sie recht zu leiten seid ihr dennoch mächtig. —
Die edle Macht wird in den seligen Sphären
Dir Beatrice — achte gut der Lehre —
Als freie Wahlentscheidung dir erklären."

(Läuterungsberg, 18. Gesang, V. 13—75.)

Bücherbesprechungen.

Psychologie.

Friedrich Jodl. „Lehrbuch der Psychologie". 5. u. 6. Aufl. Besorgt von Carl Siegel. Verlag Cotta, Stuttgart 1924. Band I 394 S. Band II 498 S., geb. M. 24.—.

Gerade 30 Jahre sind vergangen, seit Fr. Jodls Lehrbuch der Psychologie zum ersten Male erschien. Es zeichnet sich aus durch eine seltene Verbindung von nüchterner Forschung, gegründet auf den wissenschaftlichen Positivismus des Verfassers, mit ethischem Idealismus, der bei allen Fragen deutlich zutage tritt, die über die bloßen seelischen Tatbestände zu Problemen der Wertung führen. Schon damals bemerkte Jodl im Vorworte (Sept. 1896), daß sein Buch auf Unterrichtszwecke hauptsächlich berechnet sei, wie es aus Bedürfnissen des Unterrichts hervorgegangen ist. Trotzdem begnügt sich der Verfasser nicht etwa mit einer Herausshebung der pädagogisch bedeutsamsten Gebiete, sondern stellt das Gesamtgebiet der Psychologie dar. Besonders nützlich und wertvoll ist die

Bibliographie, die in der hier vorliegenden Auflage auf den Stand der heutigen Forschung gebracht worden ist. — Nach dem Tode Jodls galt es, einerseits die Pflichten der Pietät gegen Verfasser und das bewährte Buch zu beobachten, andererseits alles wertvolle Neue hineinzuarbeiten. Dem Herausgeber Siegel, dem die Herren W. Börner, H. Henning, V. Kraft, K. Roretz, W. Schmied-Kowarzik, H. Werner dabei zur Seite gestanden haben, ist das ganz vortrefflich gelungen. Das gemeinsame Ziel aller Bearbeiter war dabei, bei genauer Festhaltung der früheren Anlage des Werkes und des persönlichen Stils des Autors, sowie möglichster Einfühlung in die zugrunde liegende Weltanschauung desselben dem Stande der neuesten Forschung vollauf Rechnung zu tragen. So kann die Neuausgabe, die auch vom Verlage recht gut ausgestattet ist, durchaus empfohlen werden. Buchenau.

Geschichte und Geschichtsphilosophie.

Hermann Oncken, Die Rheinpolitik Kaiser Napoleons III. von 1863—1870 und der Ursprung des Krieges von 1870/71. 3 Bde., 121 und 383; 591; 550 S.; geb. M. 42.—. Deutsche Verlagsanstalt Stuttgart 1926. Die Einleitung auch als Sonderdruck: 4,—, geb. 6,— M.

Ein epochemachendes Werk, die große Ouvertüre zu dem Bismarck-Aktenwerk des Auswärtigen Amtes! Nichts geringeres wird hier nachgewiesen, als daß der Krieg 70/71 in der Tat nur ein Verteidigungskrieg war, daß die Spanische Thronkandidatur für Napoleon nur die äußere, begierig ergriffene Veranlassung abgab, um den lang gehegten Plan ins Werk zu setzen, den Rhein zu gewinnen, damit sein wankender Thron gestützt werde, Deutschland nicht zu Macht und Einheit komme, Frankreich aber den Kontinent beherrsche. Eine Aktenpublikation von über 1500 Seiten, aber von höchstem Interesse Blatt für Blatt, gerade auch von aktuellem Interesse, weil es sich herausstellt, daß die im letzten Jahrzehnt beliebten Methoden der Franzosen, der Schrei nach Sicherheit und Abrüstung, der Versuch, Deutschland in lauter kleine ohnmächtige Staaten zu zerlegen und wirtschaftlich niederzuhalten, Preußen zu zerstückeln und den Anschluß — damals der Süddeutschen, heute Österreichs — zu hindern, mit Virtuosität und Verlogenheit schon damals geübt worden sind; weil die Klärung der Schuldfrage von 1870 eine Vorgeschichte der andern des großen Weltkrieges ist; weil endlich das friedliche Zusammenleben der europäischen Völker nur möglich werden kann, wenn die Legenden von der Schuld Deutschlands an beiden Kriegen endlich aus der stickigen Atmosphäre der Welt verschwinden und wenn man endlich zu den einzig sittlichen Grundlagen der Politik, der Anerkennung der bodenständigen Rechte eines jeden Volkstums, allerorten zurückkehrt. Darum sollten diese drei Bände auch im Auslande mit allem Ernste studiert und aus ihnen die Lehren für die Gegenwart gezogen werden.

Ähnlich wie Max Lenz vor kurzem die Resultate der großen Aktenpublikation des Auswärtigen Amtes in einem eigenen Büchlein zusammengefaßt hat, gibt Oncken in der Einleitung eine Übersicht über die Entwicklung der Vorperiode in großen Zügen. Es ist die Geschichte der französischen Politik im Jahrzehnt vor 1870, geschrieben aus den geheimsten Korrespondenzen des Kaisers, den Berichten der in Paris akkreditierten Gesandten und all dem andern Material, das sich in den Archiven von Wien, Berlin und den süddeutschen Höfen angesammelt hat. Man sieht immer von neuem, wie wenig Napoleon III. in seiner praktischen Politik doktrinär war; mochte er das Recht der Nationalitäten dauernd im Munde führen: in Wahrheit kam es ihm nur darauf an, die alte Linie Ludwigs XIV., der Revolution und seines großen Oheims fortzuführen, Landzuwachs zu bekommen und dem Ruhmbedürfnis seines Volkes zu schmeicheln: er

ordnet sich trotz aller Friedensbeteurungen durchaus zielbewußt in die große französische Tradition ein, die nach dem Rhein strebt und das Übergewicht in Europa als etwas Selbstverständliches für Frankreich in Anspruch nimmt. Von diesem Grundgedanken aus treibt er grundsätzliche Interventionspolitik gegen die werdende Einheit Deutschlands, wird Bismarcks Gegenspieler, schachert skrupellos um Saargebiet, rheinische Pfalz, Rheinhessen, Luxemburg, Belgien, einen rheinischen Pufferstaat als Vorstufe der Einverleibung, unterstützt Preußen stellenweise, um die Eifersucht Österreichs zu steigern und zum deutschen Bürgerkrieg zu treiben, sucht dann wieder ein Bündnis mit Österreich und Italien, hetzt zum Kriege 66, um als Schiedsrichter einen Raub davonzutragen, und als es nicht gelungen war, von der Konsequenz der Dinge fortgerissen, zum Kriege 70. Er ist der wahre Schuldige und niemand anders, das wird hier unwiderleglich bewiesen. Mitschuldig aber ist das ganze französische Volk; denn alle Parteien, soweit sie auch im Innern auseinandergehen mögen: in der Außenpolitik sind sie alle einig, einig im Machtwillen und der Eroberungssucht, einig in dem Ziel der europäischen Vorherrschaft, das bei allen Wandlungen immer das gleiche bleibt, einig in den Schlagworten der Sicherheit, der Abrüstung, der friedlichen Verständigung, der nationalen Würde, des europäischen Gleichgewichts, des Schutzes der kleinen Staaten, der Wiederherstellung der historischen Grenzen, immer bereit, um des Rheines willen die Welt in Flammen zu setzen, immer auf der Lauer, vor keiner Drohung, vor keiner Lockung zurückschreckend. Und eben darin liegt der überwältigende Anschauungsunterricht dieses fundamentalen Werkes, daß sich die Parallelen zur Gegenwart auf jeder Seite von selbst darbieten. Die Epigonen von heute handeln nicht anders, und es mag vom französischen Standpunkt aus eine gewisse Größe darin liegen. Die Welt aber wird nicht zur Ruhe kommen, ehe nicht amerikanischer Finanzdruck und ein wieder erstarktes Deutschland dieser französischen Traditionspolitik Schranken setzen. Das sind die einzigen Wege zu einer wahren Völkerversöhnung und einem dauerhaften Frieden. Oncken zieht diese Schlüsse nicht, aber sie drängen sich dem besinnlichen Leser von selbst auf, und so kann sein Werk von einer eminenten politischen Bedeutung werden. Es ist eine gewaltige Rechtfertigung Deutschlands, ein Ehrenmal Bismarcks, und mehr: ein Wegweiser in die Zukunft. **Reimann.**

Graf Hermann Keyserling. Die neuentstehende Welt. Otto Reichl Verlag, Darmstadt, 1926. 139 S., br. M. 6.—.

Keyserlings neue Schrift hat die psychologischen Untergründe von Geschichte und Kultur zum Gegenstand. Der Verfasser setzt sich insb. mit Spengler auseinander, aber seine Tendenz ist eine wesentlich andere, denn ihm kommt es darauf an, von demjenigen zu schreiben und darzustellen, nicht was ist oder werden kann, sondern damit das Bestmögliche werde. Man könnte Keyserlings Grundabsicht also als eine pragmatische bezeichnen, und tatsächlich scheint er von dem amerikanischen Pragmatismus stark abhängig zu sein. Dafür ein Beispiel: bei der Erörterung des modernen Massengeistes glaubt Keyserling feststellen zu können, daß für diesen der charakteristischste Typus der Chauffeur ist! (sehr geistreich — ob auch richtig?). Solche eigenartigen Einfälle bietet das Buch noch in reicher Fülle. Auch hier zeigt sich Keyserlings besondere Kunst, sich gedanklich an die herrschenden Strömungen (Massengeist, Bolschewismus, Menschheitskulte, Rassenideologie) anzulehnen und darüber Betrachtungen anzustellen, die auch für denjenigen interessant sind, welcher der Keyserlingschen Systematik zu folgen nicht bereit ist. Vor allen Dingen leitet ihn die Lust am Paradoxen (s. z. B. S. 108 die Parallele von Jesus und Lenin). Buchenau.

Hellmut von Gerlach. Erinnerungen eines Junkers. Verlag: Die Welt am Montag G. m. b. H. Berlin (1926) 158 S. Preis M. 2.—.

Je nach der politischen Einstellung wird man geneigt sein, sich zu diesen „Erinnerungen" des bekannten Politikers freundlich oder ablehnend zu verhalten. Sieht man aber einmal von jeder Parteipolitik ab, so ist dies Büchlein zweifellos hochinteressant als geschichtliches Dokument einer Zeit voller Problematik. Man lese nur etwa die Abschnitte über Adolf Stoecker, Hammerstein und Fr. Naumann! Gerlachs „Erinnerungen" sind sehr flott geschrieben und entbehren nicht des Humors und der Selbstironie.

H. Dörge.

Literatur.

Hans Dahmen. Lehren über Kunst und Weltanschauung im Kreise um Stefan George. N. G. Elwert Verlag, Marburg 1926. 70 S., M. 3.—.

Den Ausgangspunkt dieser Arbeit bildet die Überzeugung, „daß keine Bewegung so eine neue und höhere Bildung des Menschen bewirkte wie die von George ausgegangene"; und leitend ist „die bange Erwartung, daß hier vielleicht ein uns Heutigen gültiger Glaube und ein neues Wozu unseres Lebens sich auftue". Insofern sich diese Wirkung und Bedeutung des Dichterwerks auf Gedankengehalt gründet, sieht D. seine Aufgabe „als Kunstphilosoph" darin, die „Lehre zu verdeutlichen und im Zusammenhange überschaubar zu machen". Das ist gewiß ein verdienstliches Unternehmen — wenn es auch nicht glücklich durchgeführt wurde.

Der Verfasser schöpft die „Lehren" einmal aus Gedichten Georges und den „Blättern für die Kunst", in denen die kritische Meinung des Dichters zum Ausdruck kommt, dazu aus den „Jahrbüchern für die geistige Bewegung" und andern Schriften von Bertram, Gundolf, Hildebrandt, Klages, Landmann, Wolfskehl, Wolters, schließlich aus Arbeiten vieler anderer, die von weiterher sich mit der Dichtung Georges befassen, indem sie aus ihr Gedanken über Kunst und Leben ableiten, wie vor allem Borchardt, Drahn, Gerhard, Geyer, Hefele, Lukacs, Schaeffer, Simmel. Aber auch ältere Namen, von Novalis bis Nietzsche, werden herangezogen, und von dem Naturphilosophen G. H. Schubert (1780—1860) handelt gar ein besonderer „Anhang". Aus all diesen Autoren werden Aussprüche zusammengetragen, teils als Stütze und Parallele zu „Lehren des Kreises", teils zur Kritik. Sie gruppieren sich um folgende Fragen: die Schöpfermacht des großen Menschen, seine Erscheinungsformen (Held, Dichter, Prophet), das besondere Wesen des Dichters, das Verhältnis seines Wirkens zur Philosophie und Religion; die Erscheinungsformen der Dichtkunst (Drama, Epik, Lyrik); die Bedeutung der Sprache und Sprachkunst für die Dichtung, der Wert der Gemeinschaft für den Schaffenden. — Die Stellung des Verfassers zwischen den Zeugnissen ist nicht überall klar; scheint er hier von der dichterischen Offenbarung völlig ergriffen zu sein, so entscheidet er sich anderwärts für die Autorität der (katholischen) Kirche. Er selbst nennt seine Zutaten, die sich bald durch den Text, bald durch die Anmerkungen ziemlich verworren hinziehen, „flüchtige Gedanken, die hier nicht fester zu heften waren und die vielleicht ganz nur im Gespräch mitzuteilen sind, da zu ihrer vollen Erscheinung noch jene Atmosphäre gehört, die in Rede, in Geste und Ton abzutasten ist". In der Tat bleibt die Aufgabe, die D. sich gestellt hat, hier ungelöst.

E. L. Schmidt.

Für die Redaktion verantwortlich: E. Wernick, Charlottenburg, Carmerstr. 18.
Druck von Walter de Gruyter & Co., Berlin W. 10.